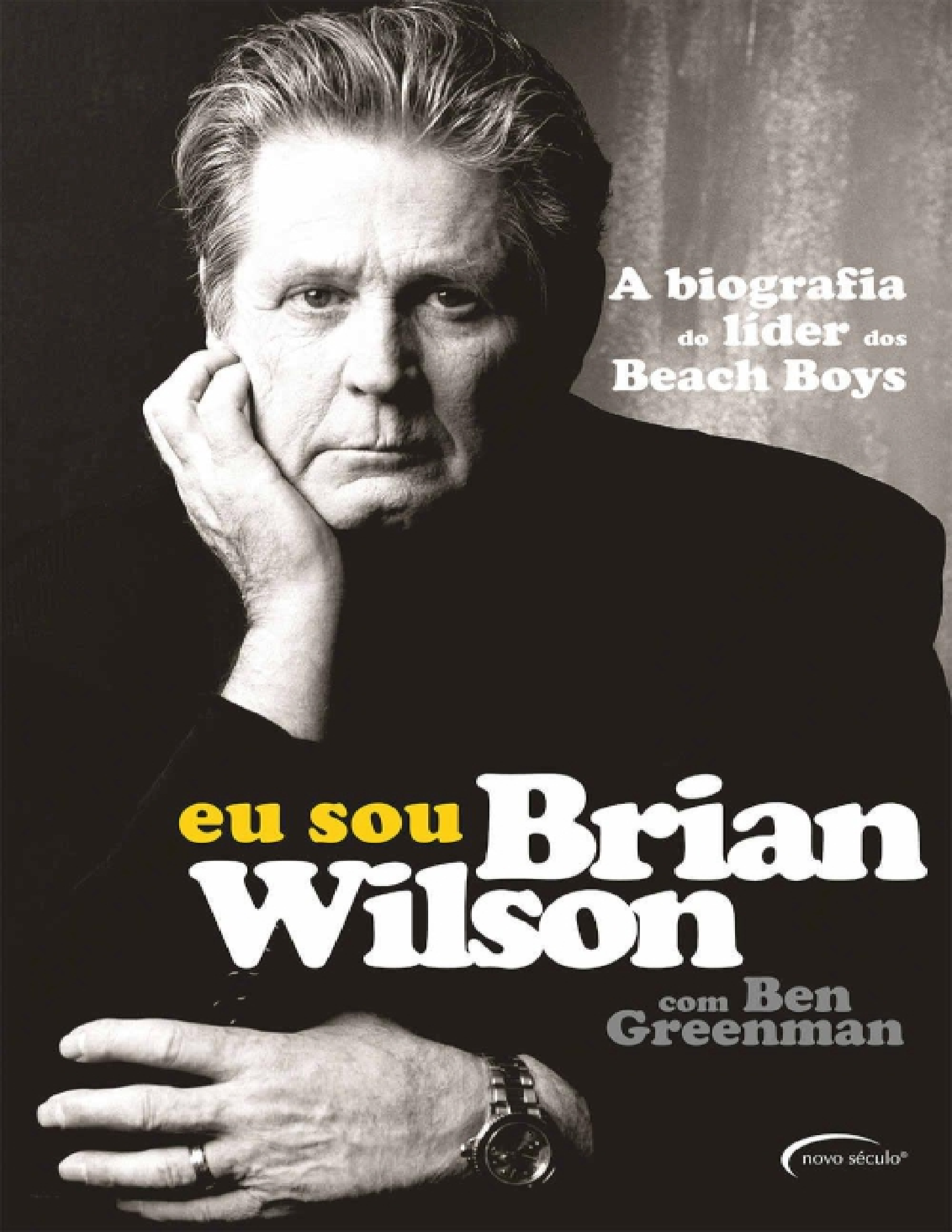


A black and white portrait of Brian Wilson, the lead singer of the Beach Boys. He is shown from the chest up, resting his chin on his right hand. He has light-colored, slightly messy hair and is looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark, possibly black, turtleneck sweater. His left hand is visible at the bottom of the frame, wearing a metal watch and a ring on his ring finger.

A biografia
do **líder** dos
Beach Boys

eu sou Brian
Wilson

com **Ben**
Greenman

novo século®



**Eu sou Brian
Wilson**
com Ben Greenman

tradução de Ivar Panazzolo Junior



SÃO PAULO, 2018

Eu sou Brian Wilson (*I am Brian Wilson: a memoir*)

Copyright © 2016 by Brian Wilson

Published by Da Capo Press, an imprint of Perseus Books, a division of PBG Publishing, LLC, a subsidiary of Hachette Book Group, Inc.

Copyright © 2018 by Novo Século Editora Ltda.

COORDENAÇÃO EDITORIAL: Vitor Donofrio

TRADUÇÃO: Ivar Panazzolo Junior

PREPARAÇÃO DE TEXTO: Fernanda Guerriero Antunes

REVISÃO: Daniela Georgeto

DIAGRAMAÇÃO E ADAPTAÇÃO DE CAPA: Vitor Donofrio

IMAGEM DE CAPA: © Guy Webster

EDITORIAL

Jacob Paes • João Paulo Putini • Nair Ferraz • Rebeca Lacerda • Renata de Mello do Vale • Vitor Donofrio

AQUISIÇÕES

Renata de Mello do Vale

COORDENAÇÃO DE EBOOK

Jacob Paes

DESENVOLVIMENTO DE EBOOK

Loope – design e publicações digitais | www.loope.com.br

Texto de acordo com as normas do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990), em vigor desde 1º de janeiro de 2009.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Wilson, Brian

Eu sou Brian Wilson

Brian Wilson, Ben Greenman; [tradução Ivar Panazzolo Junior]

Barueri, SP: Novo Século Editora, 2018.

Título original: I am Brian Wilson: a memoir

ISBN: 978-85-428-1426-2

1. Wilson, Brian, 1942 – Biografia 2. Músicos de rock – Estados Unidos – Biografia 3. Beach Boys (conjunto musical) i. Título ii. Greenman, Ben iii. Panazzolo Junior, Ivar

18-0684

CDD-782.42166092

Índice para catálogo sistemático:

1. Músicos de rock – Estados Unidos – Biografia 782.42166092



NOVO SÉCULO EDITORA LTDA.

Alameda Araguaia, 2190 – Bloco A – 11º andar – Conjunto 1111

CEP 06455-000 – Alphaville Industrial, Barueri – SP – Brasil

Tel.: (11) 3699-7107 | Fax: (11) 3699-7323

www.gruponovoseculo.com.br | atendimento@novoseculo.com.br

Para Melinda.
Só Deus sabe o que eu seria sem você.

Sumário

Abertura: Royal Festival
Hall, Londres, 2004

1. Medo

2. Família

3. Fundação

4. Lar

5. Pais e filhos

6. Ecos e vozes

7. Sol

8. América

9. Tempo

10. Hoje!

Discografia

- Beach Boys

- Brian Wilson

- Brian Wilson

and Van Dyke Parks

Agradecimientos

Abertura

Royal Festival Hall, Londres, 2004

Foi difícil e também foi fácil. Na verdade, ambas as descrições são verdadeiras. Meu amigo Danny Hutton, do Three Dog Night, gravou uma música, “Easy to be Hard”, que eu canto para mim mesmo em minha cabeça às vezes: “É fácil ser difícil, é fácil ser frio”. Está frio agora. É o inverno de 2004 em Londres, e estou me preparando para subir ao palco do Royal Festival Hall. Algumas das músicas que eu vou cantar falam a respeito de sol e praia. Não há muito de uma ou de outra dessas coisas em Londres neste momento. Mas há água – o Royal Festival Hall fica diante do rio – e algumas das músicas são sobre isso.

Quando eu cheguei aqui, estava caminhando pelo lugar e ouvi alguém dizer que o auditório foi construído originalmente em 1949, e reformado no outono de 1964. Foi um grande ano, 1964. Foi o ano de tudo. Os Beach Boys fizeram uma turnê mundial. Estivemos na Austrália em janeiro com Roy Orbison e passamos por todos os Estados Unidos em julho. Chamaram aquela turnê de Summer Safari, e nós tocamos com pessoas como Freddy Cannon e The Kingsmen. Quando não estávamos em turnê, estávamos gravando: “Fun, Fun, Fun” e “The Warmth of the Sun” no começo do ano, “Kiss Me, Baby” no fim do ano, e mais canções do que alguém é capaz de contar entre esses dois extremos. Lançamos quatro discos: três álbuns de estúdio (incluindo um especial de Natal) e um álbum ao vivo. E isso veio nos calcanhares de 1963, um ano quase tão movimentado quanto – três álbuns e viagens constantes em turnê também.

Não é sempre que eu volto a escutar aquelas músicas antigas, mas sempre penso nelas, e tento imaginar o que havia na minha cabeça naquela época. Nem sempre consigo visualizar uma imagem clara. Às vezes são recortes de imagens. É difícil voltar para onde você estava, entende? No decorrer dos anos, toquei músicas novas e músicas antigas. Toquei as duas

aqui no Royal Festival Hall – minha banda e eu viemos em 2002 para tocar *Pet Sounds* na íntegra, e as pessoas adoraram. Foi no verão. Mas esta noite é diferente. Esta noite é o momento que eu venho temendo há meses, e imaginando há anos. Esta noite, na segunda metade do show, vamos tocar *SMiLE*, o álbum dos Beach Boys que nunca chegou a ser lançado, pela primeira vez. Que diabos eu estava pensando? Por que raios achei que isso seria uma boa ideia? *SMiLE* devia ser a sequência de *Pet Sounds* no meio dos anos 1960. O projeto degingolou por vários motivos. Deringolou por todos os motivos. Algumas das músicas que deviam aparecer no *SMiLE* saíram em outros discos no decorrer dos anos, mas o álbum verdadeiro acabou afundando e demorou décadas para voltar à superfície. Eu finalmente passei a dar atenção a ele novamente e o concluí. Aos sessenta e poucos anos, fiz o que não consegui fazer quando tinha vinte e poucos. Foi isso que me trouxe a Londres desta vez.

Estou sentado na plateia do teatro. Todos estão se preparando. O que me trouxe aqui para Londres? É difícil manter uma linha coesa de pensamento. Há tantas pessoas indo de um lado para o outro, muitos músicos. Eu os ouço afinando seus instrumentos ou trocando acordes, mas também os ouço conversando: tanto os músicos daqui quanto outros músicos do passado. Ouço Chuck Berry, que foi um dos primeiros artistas a transformar o boogie-woogie em rock n’ roll. O que Chuck pensaria se visse todos esses violinos, violoncelos e instrumentos de sopro? Provavelmente passaria direto por eles e subiria ao palco com uma banda que contratou assim que chegou à cidade. Ouço Phil Spector, que fez todos aqueles discos maravilhosos nos anos 1950 e no começo dos anos 1960. A voz de Phil é assustadora, sempre me desafiando, sempre me lembrando de que ele surgiu primeiro. *Wilson*, eu o ouço dizer dentro da minha cabeça, *você nunca vai conseguir criar nada melhor do que ‘You’ve Lost that Lovin’ Feeling’ ou ‘Be My Baby’, então nem tente*. No entanto, talvez ele queira que eu tente. As coisas nunca são simples com Phil, especialmente quando ele está na minha cabeça. Simples é algo que ele jamais foi. As pessoas dizem que demos o nome de *Pet Sounds* ao nosso álbum, em parte, como um tributo a ele. É só dar uma olhada nas iniciais. Ouço também o meu pai na minha cabeça. Sua voz é mais alta do que as outras. “Qual é o problema, companheiro? Você tem coragem? Tudo isso é

por sua causa? Por que tantos músicos? Rock n' roll é duas guitarras, um baixo e bateria. Qualquer coisa além disso é só para alimentar o seu ego”.

Quando ouço essas vozes, tento afastá-las. Estou tentando sentir a sala e pensando em como as músicas vão ganhar vida aqui dentro. E também estou tentando sentir onde eu me encaixo em tudo isso. Naquela época, com os Boys, nunca gostei de subir ao palco. As pessoas costumavam escrever sobre como eu parecia rígido. Depois, começaram a escrever que eu tinha medo de estar no palco. É uma fase estranha, o “medo de estar no palco”. Eu não tinha medo do palco. Tinha medo de todos os olhos me observando, e das luzes, e da possibilidade de que poderia decepcionar todas aquelas pessoas. Havia muitas expectativas que eu era capaz de decodificar no estúdio, mas eram bem diferentes no palco. Uma boa plateia é como uma onda, como surfar na sua crista, mas uma plateia pode também causar a sensação inversa, como sentir que a onda está em cima de você.

Há outras vozes também, junto com Chuck Berry, Phil Spector e o meu pai. As outras vozes são piores. Estão dizendo coisas horríveis sobre a minha música. “A sua música não é nada boa, Brian. Vá trabalhar, Brian. Você está ficando para trás, Brian. Isto é o fim, Brian. Nós vamos matar você, Brian.” São fragmentos do restante das pessoas sobre as quais eu penso, o restante das que ouço. Não soam como ninguém que eu conheça, não exatamente – exceto pelo fato de que as conheço muito bem. Eu as ouço desde que tinha vinte e poucos anos, e as ouvi durante muitos dias; quando não ouvia, ficava aflito pensando que iria ouvi-las.

Durante toda a minha vida eu tentei descobrir uma maneira de lidar com elas. Tentei ignorá-las. Não funcionou. Tentei espantá-las com álcool e drogas. Não funcionou. Tomei todo tipo de medicação, mas, quando eram do tipo errado, o que geralmente ocorria, também não funcionava. Passei por toda espécie de terapia. Algumas foram horríveis e quase me mataram. Algumas foram bonitas e me tornaram mais forte. No fim das contas, tive que aprender a viver com elas. Sabe o que é isso, lutar com essas sensações por todos os dias da sua vida? Espero que não. Mas muitas pessoas sabem, ou conhecem alguém que sabe. Todo mundo que me conhece também conhece alguém que sabe. Muitas pessoas no planeta enfrentam algum tipo de doença mental – foi o que aprendi com o passar dos anos, e isso faz com que eu me sinta menos solitário. É uma parte da

minha vida. Não há como evitá-la. Minha história é uma história de música, de família e de amor, mas é uma história de doença mental também.

Londres faz parte dessa história. Eu disse várias vezes que a cidade é o meu lar espiritual. As plateias de Londres realmente gostam da minha música. O show do *SMiLE* é uma parte dessa história. É uma maneira de recuperar algo que parecia que iria ficar no passado. Para me acalmar, tento meditar para entrar na música. Música é a solução. A música pega o que há dentro de mim e coloca no mundo ao meu redor. É a minha maneira de mostrar às pessoas coisas que não posso mostrar de nenhuma outra maneira. A música está na minha alma; eu escrevi isso uma vez, e é um dos melhores versos musicais que já escrevi.

Lembro-me do que estava pensando: o passado. Ressuscitar *SMiLE* é tanto o passado quanto o presente. Quando não terminamos o álbum, uma parte de mim também ficou inacabada, sabe como é? Consegue imaginar como é deixar a sua obra-prima trancada em uma gaveta durante quase quarenta anos? Essa gaveta foi aberta lentamente. Ela se abriu um pouco numa festa de Natal na casa de Scott Bennet, onde toquei “Heroes and Villains” ao piano, e depois um pouco mais quando David Leaf me disse para tocá-la num show-tributo no Radio City Music Hall. E então ela foi quase completamente escancarada por Darian Sahanaja. Darian é cantor e compositor, assim como eu, exceto pelo fato de ser muito mais jovem, o que significava que ele amava a música que fizemos, mas também tinha uma nova maneira de encará-la. Ele toca teclado na minha banda e age como uma espécie de secretário musical. No show do Radio City, que ocorreu um pouco depois daquela festa de Natal, as minhas músicas foram interpretadas por outras pessoas, como Paul Simon, Billy Joel, Vince Gill e Elton John. Algumas foram grandes sucessos, mas duas delas foram músicas que havíamos gravado para o *SMiLE*, apresentadas da maneira que as imaginávamos originalmente. Vince Gill, Jimmy Webb e David Crosby tocaram “Surf’s Up” e a plateia lhes deu – e também à canção – uma longa ovação em pé. Eu não conseguia acreditar naquilo. Estava chocado. Eu estava sentado em uma banqueta na lateral do palco e David Crosby se aproximou e disse:

– Brian, de onde você tirou esses acordes do caralho? São incríveis!

Eu fiz que não com a cabeça e disse:

– Sabe, eu me despedi daquela música há muito tempo.

Em seguida, fui ao palco e toquei “Heroes and Villains” pela primeira vez em mais de quarenta anos. Havia prometido na festa que faria aquilo. A ovação foi gigantesca. O grande George Martin chamou a banda Heart, que tocou “Good Vibrations”. Não consegui acreditar no que ele disse sobre mim, naquele momento e novamente mais tarde:

– Se tivesse que escolher uma pessoa como o gênio vivo da música pop, eu escolheria Brian Wilson... sem *Pet Sounds*, *Sgt. Pepper* jamais aconteceria... *Pepper* foi uma tentativa de igualar *Pet Sounds*.

O produtor dos Beatles disse aquilo a meu respeito; era difícil até mesmo de imaginar. Fiquei muito honrado.

Depois daquilo, as pessoas começaram a perguntar se eu pensaria em fazer um show tocando o álbum inteiro. Eu disse sim. Fiquei feliz em dizer sim, mas há momentos, como agora, nos quais não tenho certeza de que tinha razão em estar feliz.

Estou sentado aqui na plateia do teatro, meditando, mas sem estar realmente meditando. Percebo todas as pessoas indo de um lado a outro. Algumas delas querem parar e me lembrar de como o espetáculo desta noite irá acontecer. Começaremos com um programa acústico, depois tocaremos alguns materiais dos meus álbuns solo, seguidos por alguns dos primeiros sucessos dos Beach Boys e algumas canções do *Pet Sounds*. Em seguida, faremos um intervalo, e voltaremos com o momento pelo qual todos estão esperando: *SMiLE*, finalmente.

Alguém para perto de mim e limpa a garganta. Ergo os olhos. É Jerry Weiss, que é meu assistente de turnê há anos.

– Ei, Brian – diz ele. – O teatro está abrindo as portas agora. Vamos para os bastidores.

– Obrigado – eu respondo. – Onde está Melinda?

Melinda é minha esposa.

– Está no seu camarim. Vamos até lá.

Em vez disso, porém, eu quero ir até o camarim da banda. É o que se deve fazer antes de um show, pelo menos depois de tentar encontrar a *vibe* do auditório. Você tem que ficar com os músicos e conversar sobre as coisas que estão prestes a fazer. Pergunto a Jerry onde fica o camarim da banda e ele parece ficar decepcionado por um segundo, mas me leva até lá mesmo assim.

Darian é o primeiro que vejo.

– Oi – eu cumprimento. – Importa-se se eu me sentar aqui com vocês por alguns minutos?

– É claro que não. Como está se sentindo? Está pronto?

– Estou pronto – eu digo, mas, como ele me perguntou, eu também lhe conto a verdade. – Estou um pouco assustado e nervoso. Você acha que as pessoas vão gostar?

– Mais do que gostar. Elas vão amar. Você não vai acreditar no quanto. E depois...

Darian foi para o outro lado da sala agora, e eu não consigo ouvi-lo direito. Sou quase completamente surdo da orelha direita. É assim desde que eu era criança. Um músico profissional que não consegue ouvir em um dos lados da cabeça? É engraçado, mas não é. No decorrer dos anos eu aprendi a fazer isso funcionar no estúdio, mas é mais difícil no palco, onde você tem que saber tudo que está acontecendo à sua volta. É difícil manter a afinação quando você não consegue ouvir tudo que está sendo tocado. O som lá em cima pode ser esmagador, e tenho somente um retorno de áudio à minha esquerda. Tem que estar posicionado perfeitamente, senão tudo que consigo ouvir é ruído. E, é claro, há aquelas vozes na minha cabeça. Às vezes elas sobem comigo ao palco. Às vezes, no meio de alguma canção, eu perco a concentração porque elas estão ganhando força. Eu sempre consigo superá-las, mas nunca tenho certeza de que vou conseguir fazer isso da próxima vez.

Estamos a dez minutos do início do show. Jerry me diz que há muitas pessoas que eu conheço na plateia esta noite. Pergunto onde elas estão sentadas. Quero poder vê-las do palco. Isso me ajuda com o nervosismo: saber que a plateia não é uma onda enorme, mas muitos rostos que eu já conheço. Melinda está sentada no centro, bem à minha frente. Vou poder olhar direto em frente, vê-la e sentir o seu apoio. Jean Sievers, a minha empresária, está logo ao lado dela; ela me ajudou a chegar aqui também. Van Dyke Parks, que trabalhou no *SMiLE* comigo, escrevendo as letras, também está bem na frente com a sua esposa Sally. Roger Daltrey chegou cedo ao teatro e veio até os bastidores para dizer um alô. Wix e Abe, da banda de Paul McCartney, estão lá embaixo. George Martin está lá embaixo. Estou pensando em todos os seus rostos e tentando não deixar que o medo de subir ao palco me domine. Ele cresce e depois recua. Se eu

me acostumar ao ritmo, vou conseguir compreendê-lo melhor. Alguém diz algo que não consigo entender direito à minha direita, e me viro para que a minha orelha boa consiga captar o som.

– Hora de ir – diz a voz. – Hora de ir.

As luzes ficam mais suaves e eu ouço o som da plateia ganhar força.

1 | Medo

There's a world where I can go and tell my secrets to
In my room, in my room
In this world I lock out all my worries and my fears
In my room, in my room
"In My Room"¹

As manhãs começam em momentos diferentes. No verão eu acordo bem cedo, às vezes por volta das sete. No inverno, mais tarde; quando os dias são mais curtos, eu durmo por mais tempo. Posso não me levantar até as onze. Talvez isso aconteça com todo mundo. Costumava ser pior. Eu costumava ter uma verdadeira dificuldade para acordar no verão e, mesmo quando o fazia, ainda podia passar várias horas deitado. Atualmente, é um pouco mais fácil começar o dia, não importa a estação.

Quando acordo hoje em dia, aqui na minha casa em Beverly Hills, eu desço pela escada dos fundos até a sala de estar. É aqui que ficam a TV e a minha poltrona. É uma poltrona com estampa azul-marinho que está ali desde sempre. Antigamente, era vermelha. Ela já foi forrada e reforçada, porque tenho o hábito de ficar beliscando o revestimento. Essa cadeira é o lugar para onde vou quando desço do quarto. É o meu centro de comando. Posso ficar sentado ali e assistir à TV, embora o aparelho esteja num ângulo um pouco estranho. Adoro assistir a *Eyewitness News*. O conteúdo não é muito bom, mas é agradável assistir aos âncoras. Eles têm personalidades interessantes e dão a previsão do tempo. Gosto de *game shows*, mas estou ficando cansado de assistir a *Jeopardy!* É a mesma besteirada todos os dias. Gosto de *Wheel of Fortune*. Gosto de esportes também, especialmente beisebol, embora também assista a basquete e futebol americano. Fico mais interessado quando chega a época dos *playoffs*.

A TV, contudo, não é a única coisa que consigo ver da minha poltrona. Consigo ver o interior da cozinha e quase todos os outros lugares. Posso me virar, olhar pela janela e ver o quintal, que tem vista para o Benedict Canyon. A cidade inteira está espalhada ali, se você for até lá e olhar. E há também um telefone sem fio ao lado da poltrona, para que eu possa ligar para quem eu quiser. Não uso telefone celular. Tive alguns no decorrer dos anos, mas não gosto deles. Adoro ficar na poltrona. Se eu estiver em Los Angeles, é aqui que vou estar cem por cento dos dias. Se eu entrar na sala e alguma outra pessoa estiver sentada nela, simplesmente fico em pé nas proximidades até que a poltrona esteja desocupada. Quando saio em turnê, levo outra poltrona comigo, um modelo reclinável de couro preto, para poder ter a sensação de estar em casa. Peço que a deixem nas coxias do palco e fico sentado ali em vez de voltar ao camarim.

Pegar um café é a primeira coisa que algumas pessoas fazem pela manhã. Eu, não. Não bebo café. Isso não significa que esteja alerta o tempo inteiro, entretanto. Os remédios que tomo à noite me deixam sonolento, e é difícil acordar atento. Há uma pequena ressaca por causa dos comprimidos. Quando chego à cadeira, sento-me ali por meia hora, mais ou menos. Em seguida, saio para tomar café da manhã em uma confeitaria. O café da manhã mudou com o passar dos anos. Quando eu me preocupava menos com o meu peso, poderiam ser duas tigelas de cereal, ovos e um hambúrguer de frango. Hoje em dia é um empanado de legumes e uma salada de frutas ou um prato de mirtilos. Na maioria das manhãs Melinda vem até a sala, e ela só precisa dar uma olhada em mim para saber como está o meu humor. Ela está comigo há tempo suficiente para conhecer a aparência dos melhores humores, e também a aparência dos outros humores.

Ela geralmente não diz nada pela manhã. Deixa que eu fique sentado. Se o mau humor continuar até a tarde ou a noite, ela me pergunta a respeito.

– O que está incomodando você? – ela vai perguntar.

Geralmente, é a saudade que eu sinto dos meus irmãos. Os dois já se foram – Carl há quase vinte anos, Dennis há mais de trinta. Posso entrar num espaço no qual fico pensando demais a respeito. Pergunto-me por que os dois foram embora, e para onde foram, e penso sobre o quanto é difícil compreender as maiores questões sobre a vida e a morte. É pior quando

chegam as festas de fim de ano. Eu consigo realmente me perder nesses pensamentos. Quando a coisa fica muito ruim, Melinda senta-se perto de mim e repassa a realidade da situação. Ela pode me lembrar de que Carl já se foi há algum tempo, e que, mesmo quando estava vivo, não passávamos tanto tempo juntos. Perto do fim da sua vida, nós nos víamos talvez uma vez por ano, mais ou menos.

– É claro que você sente a falta dos seus irmãos – ela diz. – Mas você não quer sentir tanto a ponto de ficar emburrado. – E ela tem razão. Não quero.

Outras vezes, o motivo é outro. Talvez sejam as vozes na minha cabeça. Talvez seja um daqueles dias em que estão me dizendo coisas terríveis e assustadoras. Se for um desses dias, Melinda repassa a realidade da situação também.

– As vozes estão dizendo que vão matar você há anos – ela fala. – E ainda não o fizeram. Não são reais, mesmo que pareçam reais para você.

Ela tem razão a respeito disso também. Nos dias em que Melinda não está aqui para conversar comigo, tento me lembrar do que ela diria. Sempre me lembro de fazer uma caminhada, o que ajuda a clarear as ideias. Geralmente, consigo me acalmar com uma boa caminhada.

Hoje, na poltrona, estou em um lugar muito bom. As coisas não parecem tão pesadas e nada está me entristecendo. Há um evento especial chegando. A exibição de um filme. Chama-se *The Beach Boys: Uma história de sucesso*, sobre a minha vida. Não a minha vida inteira; não progride até esta cadeira ou até este livro. É um filme a respeito da minha vida, da minha música e da minha luta contra a doença mental, nos anos 1960 e também depois. O filme cobre milhares de dias. Alguns foram bons dias, outros foram ótimos. E bons dias se originaram dos ruins, que é um dos principais aspectos desse filme e da minha vida – muito do qual fala da história de amor entre Melinda e eu, e tudo que ela fez para me tirar daquele inferno que o Dr. Landy havia criado para mim. Melinda e eu passamos anos trabalhando no filme, de tempos em tempos, tentando produzir um que contasse o máximo da verdade. Levou quase vinte anos até que finalmente ele estivesse pronto. Consegue acreditar?

A exibição do filme não vai acontecer hoje. Em breve. Hoje, porém, é um dia comum. Vou tomar um banho, pentear os cabelos e sair para o café da manhã. Há um semáforo a caminho da confeitaria que fica vermelho

por uma eternidade, quase nove minutos. Mais tarde, talvez eu vá assistir ao meu filho Dylan jogar basquete. Ele tem onze anos e é um excelente jogador. Eu costumava assistir a mais dos jogos dele; ficou mais difícil desde que fiz uma cirurgia na coluna. Dylan também toca um pouco de bateria. Isso o ajuda a aliviar a tensão do peito. Talvez seja uma boa ideia ensiná-lo a tocar piano.

...

Quando eu acordo na minha casa em 2015, fico feliz por estar aqui. Quando acordava na minha casa mais de duas décadas antes, eu não tinha certeza de como me sentia. O médico havia acabado de sair pela porta. O médico era Eugene Landy. O paciente era eu.

– Estou indo embora porque perdi a minha licença – avisou ele. – Adeus, Brian.

Eu não disse nada. Fiquei feliz em vê-lo ir embora. As suas costas, afastando-se de mim, eram como uma maré que recuava. A partida do Dr. Landy era a minha liberdade. Por toda a história há relatos sobre tiranos que controlam países inteiros. O Dr. Landy era um tirano que controlava uma pessoa, e essa pessoa era eu. Ele controlava para onde eu ia, o que eu fazia, com quem eu me encontrava e o que eu comia. Ele exercia esse controle me espionando. Exercia esse controle fazendo outras pessoas me espionarem. Exercia esse controle gritando comigo. Exercia esse controle me entupindo de remédios que me deixavam confuso. Se você ajuda uma pessoa a melhorar apagando essa pessoa, que tipo de trabalho você fez? Não tenho certeza, mas ele realmente fez um trabalho forte comigo.

...

Às vezes algumas lembranças ressurgem para mim quando eu menos espero. Talvez só aconteça assim quando você vive uma vida como a que vivi: criar uma banda com os meus irmãos, meu primo e um amigo do colégio que tinha o meu pai como empresário; ver meu pai se transformar numa pessoa difícil, e depois impossível; ver a mim mesmo me transformando em uma pessoa difícil, e depois impossível; ver mulheres que eu amei irem e virem; ver crianças chegando ao mundo; ver meus irmãos envelhecerem; vê-los se despedindo do mundo. Algumas dessas

coisas ajudaram a me moldar; outras, deixaram cicatrizes. Às vezes era difícil saber a diferença. Quando eu vi meu pai ser tomado pela raiva e vir me agredir, isso me moldou ou deixou cicatrizes? Quando eu ouvia vozes na cabeça e percebia que elas não iriam silenciar por um bom tempo, isso me moldou ou deixou cicatrizes?

Quando me sento na poltrona em casa, tento observar tudo. Sempre fui assim. Tento escutar a tudo também. Sempre escutei os sons no estúdio e os sons do mundo, as vozes da minha banda e as vozes na minha cabeça. Não consegui me impedir de absorver todas essas coisas, mas, uma vez que estavam dentro de mim, nem sempre era capaz de lidar com elas. Essa foi uma das razões pelas quais eu fiz música. A música é uma coisa linda. Canções me ajudam a lidar com a dor, e também se movem pelo mundo e ajudam outras pessoas, o que me ajuda também. Não sei se essa é a história inteira, mas é parte dela. As batalhas que enfrentei – desde o jeito como meu pai agia nas discussões e brigas na banda, até os problemas mentais que tenho desde que consigo me lembrar – são coisas com as quais tentei lidar da minha maneira. Permaneci forte? Gosto de pensar que sim, mas a única coisa que sei com certeza é que permaneci.

...

Estou pensando em uma imagem. É a imagem de uma imagem, na realidade: eu, no início da década de 1970, deitado na cama, olhando para a foto da capa do álbum *Sunflower* dos Beach Boys, lançado em 1970. A foto do álbum mostra a banda: eu; meus irmãos, Dennis e Carl; meu primo, Mike Love; Al Jardine; e Bruce Johnston. É a banda inteira, mas não somente a banda. Minha filha Wendy está ali também. Os filhos de Mike, Hayleigh e Christian, estão ali. O filho de Carl, Jonah, está ali. O filho de Al, Matt, está ali.

A foto foi tirada no rancho Hidden Valley, que era a casa de Dean Martin perto de Thousand Oaks. Estávamos todos no campo de golfe fazendo palhaçadas. Ricci Martin, o filho de Dean, foi o fotógrafo. Era um rapaz legal e bastante amigo do meu irmão Carl. Algum tempo depois, Carl produziu um álbum para ele chamado *Beached*. Foi um disco muito bom. Dennis tocou bateria nele. Há uma bela canção nesse álbum que Carl escreveu, chamada “Everybody Knows My Name”.

Para a foto da capa de *Sunflower*, nós nos vestimos predominantemente de vermelho, branco e azul. Sobre a fotografia, havia uma faixa com o nome do grupo e depois o título do álbum em um arco-íris. Eu estava todo de branco – camisa, calças e sapatos – e olhava para baixo, em parte porque Wendy estava no meu colo, vestida de cor-de-rosa. Eu estava em ótima forma física naquela época. Meu peso estava bom. Pareço calmo. Talvez não feliz, mas sentado bem no meio de tudo. *Sunflower* foi o primeiro disco que os Beach Boys fizeram para a Brother/Reprise Records, depois de gravar para a Capitol Records durante um ano.

Fotografias podem ser enganosas, e a foto de capa do *Sunflower* certamente é assim. Eu estava no centro da banda na foto, mas, quando o álbum foi lançado, já não estava mais no centro da banda. Algumas pessoas dirão que me afastei do centro; outras dirão que fui afastado. Talvez seja um pouco dos dois. Não tenho certeza. O que eu sei, com certeza, é que todos os rapazes da banda tinham ideias diferentes sobre o tipo de música que queriam lançar, sobre como subir ao palco e tocar nossas músicas, quando deveríamos nos repetir e quando deveríamos experimentar coisas novas. Como *Sunflower* era o nosso primeiro disco pela Reprise, eu queria aproveitar e fazer que tudo fosse novo. Dei até mesmo a ideia de que devíamos mudar o nome do grupo para The Beach, pois não éramos mais “boys”. Disse isso ao resto do grupo, mas eles não gostaram, pois achavam que isso confundiria as pessoas que compravam os nossos discos. Tínhamos carreiras que precisávamos proteger, o que significava que tínhamos vendas que precisávamos proteger.

Não apenas eu não estava completamente no controle do grupo, mas não estava completamente no controle de mim mesmo. Como você sabe quando um problema começa? Será que começou em 1964, num avião rumo a Houston, quando entrei em pânico e decidi que não seria capaz de continuar em turnê com a banda? Será que começou nos anos 1940, quando meu pai me surrava porque não gostava do jeito que eu agia? Começou nos anos 1970, com as drogas, ou muito antes disso, com os primórdios da doença mental, que ninguém sabia como enfrentar? O que importava quando começou? O que importava era que, durante algum tempo, aquilo parecia que não ia acabar. Eu estava com medo na época em que o *Sunflower* foi lançado. Sentia que a banda estava escapando por entre os meus dedos. Sentia que estava escapando de mim mesmo. A

época da minha vida em que eu tinha controle e autoconfiança completos no estúdio havia ficado para trás, e não sabia o que viria pela frente. Não sabia como recuperar o controle e a autoconfiança. Certa vez eu chamei isso de “morte do ego”. Não sabia se as coisas voltariam a ter vida algum dia.

Eu não teria como saber que quase cinquenta anos depois estaria em um lugar predominantemente estável e feliz, ainda enfrentando as mesmas coisas, mas já tendo aprendido muito sobre como fazer isso. Ademais, também não tinha como saber que antes que as coisas viessem a melhorar elas piorariam. Alguns anos depois de *Sunflower*, tudo estava muito pior. Eu estava pior. Meu corpo estava cheio de drogas e álcool e o meu cérebro estava cheio de ideias ruins. As ideias ruins vinham do restante delas e as causavam também. Naquela época, como eu disse, doenças mentais não eram tratadas de maneira direta. As pessoas nem admitiam que elas existiam. Havia muita vergonha em dizer o que eram, e ideias estranhas em relação a como lidar com elas. Naquela época, na maioria dos dias, eu não ia a lugar nenhum, e quando estava em casa, não me mexia tanto dentro dela. Sentia-me imóvel porque estava deprimido, e isso me fez ganhar peso, e então me senti imóvel porque havia ganhado peso. Cheguei a pesar mais de 135 quilos. Não subia ao palco com o grupo. Eu ainda conseguia escrever músicas, mas fazia isso cada vez menos. Precisava desesperadamente de ajuda, e as pessoas próximas estavam desesperadas para conseguir ajuda para mim.

E foi aí que o médico veio. Minha esposa na época, Marilyn, o chamou. Foi bem no período do bicentenário dos Estados Unidos, e tudo era vermelho, branco e azul como a capa do álbum *Sunflower*. Eu tinha a impressão de que o ano inteiro era o Dia da Independência. No entanto, o Dr. Landy não acreditava em independência. Queria que eu perdesse peso e desenvolvesse hábitos mais saudáveis, e a maneira como ele decidiu fazer isso foi se colocar no meio de todos os aspectos da minha vida. Chamava isso de terapia-vinte-e-quatro-horas. Não havia mais horas em um dia. Quando amigos vinham me visitar, o Dr. Landy os entrevistava para se certificar de que passariam por seu crivo. Quando eu tinha permissão para receber amigos, nunca conseguia fazer isso sozinho. O Dr. Landy sempre mandava alguém para me monitorar, às vezes mais do que uma pessoa.

Queria ter certeza de que os outros não estivessem me trazendo drogas ou qualquer coisa que não fosse saudável.

Seria mentira se eu dissesse que ele não conseguiu resultados. Ele pegou os meus 135 quilos e os reduziu para cerca de 80, que é o peso que eu devia ter. Eu fui *quarterback* do time de futebol americano quando estava na escola, e esse era o meu peso na época. Não havia aparecido no palco com a banda em cerca de uma década, com exceção de alguns shows – dois no Havaí em 1967, um no Whisky, em Los Angeles, em 1970, e alguns em Seattle pouco tempo depois. De maneira geral, porém, simplesmente não conseguia subir ao palco. Em 1976, após alguns meses com Landy, eu consegui aparecer para alguns shows em Oakland e depois uma noite inteira em Anaheim em um show que estava sendo gravado para a TV. Fiz o vocal principal em apenas uma música, “Back home”, que ia sair num álbum que estávamos prestes a lançar, *15 Big Ones*. Essa era a mensagem: de volta para casa.

A permanência do Dr. Landy comigo foi muito breve em 1976. Ele conseguiu alguns resultados, mas acabou indo longe demais. Estava se envolvendo demais, e foi então que eu descobri o quanto ele estava cobrando. Muito irritado, eu o confrontei em relação àquilo. Ninguém estava feliz em estar conversando. Parti para cima dele com um soco, ao que ele revidou com outro e aquilo foi o fim – pelo menos daquela vez.

As coisas ficaram melhores quando ele foi embora. Lançamos alguns álbuns muito bons; não somente *15 Big Ones*, mas também *Love You*, em 1977. Em seguida, tivemos anos ruins também. O ano de 1978 foi o pior da minha vida. Fiquei internado em um hospital psiquiátrico em San Diego; depois, liguei para a minha esposa Marilyn e pedi o divórcio. Eu não conseguia controlar meus pensamentos e o meu corpo. Não era a primeira vez que me sentia assim, mas, de certa maneira, foi a pior delas por causa do que fiz para lidar com a situação. Bebia vinho Bali Hai, cheirava cocaína e fumava cigarros, e o meu peso subiu ao nível máximo; em certo momento, a balança chegou a marcar 141 quilos.

Havia muitos custos. Um delas era a música. As gravadoras continuavam pedindo que gravássemos novos álbuns. Talvez “pedindo” seja um termo suave. Elas esperavam por eles, e não esperavam nada além de “sim” como resposta. Assim, acabamos criando discos, mas eram discos que mostravam como a banda estava sendo puxada em várias

direções diferentes ao mesmo tempo, com álbuns como *M.I.U. Album*, em 1978, *L.A. (Light Album)*, em 1979, e *Keepin' the Summer Alive*, em 1980. A maioria dos fãs da banda não gosta desses discos. Alguns fãs nem mesmo os conhecem. Há somente umas poucas músicas de que gosto quando penso neles, como “Good Timin’” e “Goin’ On”, mas, de maneira geral, não vale a pena pensar muito a respeito. Eu não fiz muita coisa nesses álbuns. Não estava em condições. O mesmo ocorria no palco. Em março de 1979, um dia ou dois depois de eu ter saído do hospital psiquiátrico, tomei um avião rumo a Nova York para um show no Radio City Music Hall. Estava tão despreparado quanto possível, de todas as maneiras. Toquei somente uma música, “California Girls”, e depois fugi para os bastidores. Em uma das turnês eu estava tocando o baixo, e passei quase o show inteiro lá atrás, empoleirado em um amplificador. A quantidade de vocais que eu fazia foi diminuindo, diminuindo, até que era somente um trecho na metade de “Surfer Girl” (“We can lie and surf together”), a primeira estrofe de “Sloop John B”, e não muito mais do que isso.

Há um show de 1982 do qual eu me lembro. Foi no Westbury Music Theatre, em Nova York, e havia um palco central que ficava sobre uma plataforma giratória. Estávamos tocando “Do It Again” e, de repente, eu comecei a rir. Não conseguia parar. Havia deixado cigarros sobre o piano e consegui pegá-los. Fizemos um intervalo, e depois voltei e me encolhi no canto do palco enquanto ele girava e eu fumava. Estava rindo, mas não havia nada engraçado. Estava tossindo e não conseguia recuperar o fôlego. Algumas semanas depois, recebi uma carta dizendo que eu estava sem dinheiro e que havia sido demitido da banda. A primeira parte não era verdade. A segunda era, de certa maneira. A paciência de todo mundo com o Bali Hai, as drogas, os cigarros e as risadas havia chegado ao fim.

...

Dessa vez foram os Beach Boys que ligaram para o Dr. Landy. Foi uma decisão do grupo, com exceção de Dennis. Não creio que eles acreditavam que havia alternativa. No início, Landy me levou direto para o Havaí. Quando chegamos lá, ele me colocou num programa de exercícios, sem mais drogas nem nada. Eu tinha que me livrar de tudo. Demorou uma

semana, mas consegui. Aquela semana me limpou, porém foi duro. Eu estava rolando na cama, de um lado para o outro. Estava gritando, agarrando os lençóis. Nunca me senti tão fodido.

Quando o Dr. Landy voltou, ele estava com a mesma ideia da primeira vez: as pessoas à minha volta eram parte do problema. Isso significava que todos tinham que se afastar. Caroline, a minha namorada na época, era uma das pessoas que precisavam se afastar, mesmo que não estivesse fazendo nada de errado. Foi triste, mas logo eu estava tão entupido dos remédios que o Dr. Landy me dava que as lembranças que eu tinha dela simplesmente se esmaeceram.

Na primeira vez, o Dr. Landy conseguiu algum sucesso. Seus métodos nunca eram perfeitos, mas me traziam alívio. Na segunda vez, não houve alívio. O alívio seria uma espécie de liberdade, e ele não acreditava em liberdade. Ele me dava cada vez mais comprimidos, e os chamava de vitaminas. Trazia garotas para me fazer companhia. Fazia joguetes comigo, nos quais colocava a mão na minha perna para ver se eu nutria sentimentos por alguém. Fazia churrascos na minha casa, mas, em vez de convidar os meus amigos e a minha família, convidava a própria família e outros médicos. Criava planos grandiosos, como voltar ao Havaí e depois a Londres, mas aqueles planos desapareciam sem qualquer explicação. Ele me deixava tomar uma margarita de vez em quando. Gritava tão alto que eu chegava a chorar.

...

Às vezes eu conseguia reunir coragem suficiente para confrontar o Dr. Landy, mesmo que só um pouco.

– Gene – eu dizia –, por que você está aqui?

Ele não respondia. Em vez disso, retrucava com outra pergunta:

– Você comeu na hora errada?

Ou então:

– Por que não está limpo?

Eu não sabia por que não estava. Havia comida nas minhas roupas. Eu não estava cortando as minhas unhas regularmente, e ninguém mais estava. Eu não conseguia me concentrar por causa dos medicamentos, mas também não queria me concentrar porque estava envergonhado e com

medo. Muitos dias daquela época eram somente um jogo de espera, que ia do nascer até o pôr do sol, até o momento em que terminariam. Devo ter esbarrado em velhos amigos ou conversado com pessoas na minha família que achavam que não estavam vendo nenhuma parte verdadeira de mim, e eles tinham razão.

Gene não queria que nenhuma outra pessoa chegasse perto de mim. Queria que eu dependesse dele para tudo. Seus métodos chegavam a ser violentos. Às vezes ele me lembrava do meu pai, o que parecia errado. Era errado para ele se sentir como um pai, quando era pior do que isso de todas as maneiras. Era mais irritadiço. Era mais injusto. Eu não fazia ideia se havia algum amor para acompanhar aquela raiva. Com os pais, você luta para se tornar independente, faz força contra eles e, às vezes, eles fazem força no sentido oposto. Com Gene, parecia que ele nunca queria que eu fizesse força. Ele contratou uma mulher chamada Gloria Ramos para me preparar comida. Gene me falou sobre Gloria antes que ela chegasse. Disse-me que trabalhava para ele, e que iria cozinhar para mim e comprar comida. Havia outra mulher antes dela chamada Deirdre, mas ela não ficou por muito tempo.

Eu não sabia ao certo o que pensar sobre Gloria, a princípio, porque ela estava trabalhando para Gene. Isso me causou medo. No entanto, eu a observei e decidi que ela não era como as outras pessoas dele.

Gloria não falava inglês muito bem, mas eu falava um pouco de espanhol e conseguia conversar com ela. Havia uma música chamada “¿Cuando Calienta el Sol?”. Eu cantava essa música e tocava um pouco de piano para ela. Durante algum tempo, Gloria foi a minha única amiga. Eu adorava comer iogurte gelado, mas Gene não me deixava. Assim, Glória o comprava para si mesma e depois o dividia comigo. Outras vezes ela assistia à TV comigo, e ainda outras vezes eu não sentia vontade de assistir à TV, então pedia a ela que fechasse as cortinas e as persianas e simplesmente que me deixasse ali, no escuro. Ela não fazia isso. Dizia que tinha que deixar a porta aberta. Eu queria que a porta ficasse fechada por várias razões. Citei uma das razões para ela: mosquitos podiam entrar no quarto e deixar as pessoas doentes. Ela me disse que existiam remédios para esse tipo de coisa, mas eu não sabia se eles funcionariam.

Às vezes eu explicava toda a situação para ela, como uma maneira de explicá-la a mim mesmo. Dizia a ela que eu era famoso por causa dos

Beach Boys, e que havia feito coisas que as pessoas amavam, e que me preocupava com a possibilidade de não conseguir mais fazer aquilo. Ela dizia que ninguém se importava com tal coisa. Não de uma maneira ruim. Não estava dizendo que as pessoas não gostavam da minha música, mas que ninguém se importava com isso quando não estavam perto de mim, e que ser uma pessoa saudável era tão importante quanto. Isso me fez chorar. Ela perguntou o que eu queria que ela fizesse, e simplesmente não sabia. Queria que ela ficasse ali porque eu me sentia seguro.

...

Finalmente, Gene foi embora. Houve várias razões pelas quais ele se foi, mas a gota d'água foi quando comecei a namorar Melinda e ela viu o bastante da minha vida para perceber o que Gene estava fazendo, e que, mesmo que ele tivesse me ajudado uma vez, não estava ajudando mais. Graças a Melinda ter ligado para a minha mãe e o meu irmão e os ajudado a conhecer os podres de Landy, Carl e seus advogados começaram a trabalhar para me libertar da situação. E então comecei a sentir mais coragem. Ainda assim, mesmo depois que as pessoas descobriram que Gene não estava fazendo nada de bom por mim, ele ainda ficou por perto por algum tempo. Passou a fazer parte da minha música. Lembro-me de uma verdadeira briga que tivemos. Ele havia começado a me cobrar algo como 25 mil dólares por mês pelo tratamento. Não me lembro do número exato, mas havia muitas outras despesas. Ele estava morando na minha casa em Pacific Palisades e reformando-a com o meu dinheiro. Estava levando a sua família para passar um mês no Havaí e me enviando a conta. E a despesa mensal não parava de aumentar. No final dos anos 1980, eu olhei uma vez e eram 30 mil. No início dos anos 1990, olhei outra vez e já eram 35 mil. Não consegui ficar em silêncio.

– Que conta é essa aqui? – eu disse a ele.

Ele olhou para mim como se não estivesse entendendo a pergunta, mas havia entendido muito bem.

– Achei que eu poderia cobrar um pouco mais – respondeu ele, finalmente.

Eu perdi a compostura. Isso me ajudou a perceber que seus dias estavam contados.

Quando Gene finalmente foi embora pela segunda vez, tentei me reerguer. De certa maneira, eu estava feliz. Senti como se um peso enorme houvesse sido tirado de cima dos meus ombros. Meus passos ficaram mais fáceis. Ainda assim, havia dias em que eu estava deprimido demais para fazer qualquer coisa. Não conseguia ir a um restaurante ou ao cinema. Conseguia lidar com aquilo ficando irritado, mas não sabia o que estava me deixando irritado. Podia jogar uma lata no ar ou chutar alguma coisa, mas isso não resolvia verdadeiramente o problema. Eu lentamente voltei a ser eu. Levei algum tempo, afinal de contas, foram nove anos de sandice.

...

Ou foram trinta anos de sandice? Eu disse que não sei ao certo onde devo traçar a linha que levou a Landy, mas conheço um dos pontos pelos quais a linha passou. Foi em 1964, na época do Natal. Eu estava com a banda em um avião, indo para Houston para fazermos um show no Music Hall daquela cidade. Poucos dias antes, havíamos retornado a Los Angeles depois de tocar na nova arena em Tulsa. No aeroporto, comecei a sentir como se estivesse desmoronando. No começo, pensei que aquilo estava acontecendo por causa do meu casamento. Algumas semanas antes, havia me casado com Marilyn. Eu era um marido jovem, com apenas vinte e dois anos, e ela era uma esposa ainda mais jovem, com apenas dezesseis. Estava feliz por estarmos casados, mas me sentia preocupado também. Minhas ideias sobre amor e romance estavam todas bem confusas. Como você sabe se é a pessoa certa para alguém, ou se alguém é a pessoa certa para você? Alguns meses antes, estávamos todos juntos e percebi que ela conversava com o meu primo Mike Love de uma maneira que achei ser meio amigável demais. Naquela noite, não consegui parar de pensar no que aconteceu.

- Você gosta dele? – eu perguntei.
- Claro – disse ela. – Ele é um cara legal.
- Não. Eu quero saber se você *gosta* dele?
- Isso é ridículo.
- É mesmo? Seja honesta comigo.

Ela tentou me acalmar e acabou conseguindo, mas a ideia ainda estava na minha cabeça no aeroporto.

Aquela, porém, era somente uma pequena peça de um quebra-cabeça maior que estava se desmantelando mais rápido do que eu conseguia montá-lo outra vez. A banda era um sucesso. Éramos mais do que famosos. Quando chegamos ao primeiro lugar das paradas na Suécia com “Surfin’ Safari” em 1962, caímos na gargalhada. Primeiro lugar na Suécia. No entanto, “Surfin’ Safari” também chegou à parada das 20 músicas mais tocadas nos Estados Unidos, e depois parecia que havíamos chegado às 10 mais tocadas o tempo todo: “Surfin’ USA”, “Surfer Girl”, “Be True to Your School”, “Fun, Fun, Fun”. Era difícil chegar mais alto por causa dos Beatles. Eles apareceram no *Ed Sullivan* em fevereiro de 1964, e em abril estavam com os cinco primeiros lugares da *Billboard*. Naquela semana nós estávamos no décimo terceiro lugar, com “Fun, Fun, Fun”. Em maio nós lançamos “I Get Around”, e ela chegou ao Top 20 quando músicas dos Dixie Cups (“Chapel of Love”), de Mary Wells (“My Guy”) e dos Beatles (“Can’t Buy Me Love”) ainda estavam no topo das paradas.

E então, em julho, alguma coisa mudou na parada. A música mais tocada não era dos Dixie Cups, de Mary Wells ou dos Beatles. Era nossa. “I Get Around” era o número um, logo acima de “My Boy Lollipop”. Eu não conseguia acreditar. Não era mais somente na Suécia. “I Get Around” foi também o nosso primeiro disco de ouro. E não era somente quantas pessoas estavam comprando os nossos discos, mas o quanto elas estavam falando sobre os nossos discos. Eles fizeram que fôssemos os maiores artistas do pop depois dos Beatles, embora estivéssemos colocando discos nas paradas havia anos. E algumas pessoas estavam dizendo que éramos ainda melhores, que nossas canções eram mais interessantes ou sofisticadas ou que criavam mais energia positiva.

Quando tocamos “I Get Around” e “Wendy” no *Ed Sullivan* em setembro, tivemos certeza. Estávamos usando camisas listradas e calças brancas, um traje que acabaria se tornando meio que o nosso uniforme. Era o equivalente dos Beach Boys ao corte de cabelo em forma de cuia dos Beatles. É assim que somos lembrados. O palco era uma loucura. Alguém teve a ideia de colocar carros esporte do tipo *roadster* ao nosso lado. Tocamos no meio deles. Eu não consegui realmente absorver nada daquilo no momento porque estava me apresentando, mas vi gravações daquela apresentação desde então. Eu sempre adorei o jeito que as garotas gritavam quando mostravam um *close* de Dennis na bateria. E Mike tinha

uma dança engraçada, que começou a fazer quando Carl tocou o seu solo de guitarra em “I Get Around”. Tocamos outras quatro músicas no T.A.M.I. Show um mês depois, uma apresentação realmente incrível: não havia apenas nós, mas também os Miracles (com Smokey Robinson, um dos maiores cantores e compositores de todos os tempos), as Supremes (com Diana Ross), Marvin Gaye, Lesley Gore, Jan e Dean, James Brown, os Rolling Stones e até mesmo Chuck Berry. Consegue imaginar uma seleção de artistas como essa? E nós estávamos bem no meio de tudo.

Aquilo me deixou feliz, mas também um pouco estonteado. Quando comecei, eu queria somente fazer música com os meus irmãos e amigos e deixar os negócios por conta do meu pai, que era o nosso empresário. Éramos uma banda de família em todos os aspectos. Naquele ano, porém, nós crescemos, as coisas mudaram. Foi assustador para mim. Tudo começou a acontecer rápido demais. Eu era um rapazote bem bobalhão. Não compreendia realmente que éramos famosos. De vez em quando eu me dava conta disso, mas estava tão ocupado produzindo discos, compondo músicas e viajando em turnê que não tinha nenhuma oportunidade para me sentar e pensar a respeito. Assim, havia somente essa sensação animadora que chegava a causar um pouco de enjoo. Estávamos subindo, porém o que havia lá em cima quando você conseguia subir ainda mais? E se caísse? Isso me deixava nervoso e receoso, e eu fechava os olhos e tentava me sentir corajoso.

Em dezembro daquele ano, no portão do aeroporto antes de voarmos para Houston, nada estava funcionando e a minha bravura havia desaparecido.

– Não quero entrar nesse avião – eu disse à banda.

– Não sei de que outra forma vamos conseguir chegar a Houston – falou Mike.

– Não posso estar nesse avião. Não vou entrar nele.

Liguei para a minha mãe e disse para ela vir me buscar. Ela riu um pouco e pediu que eu não me preocupasse, mas isso funcionou tão bem quanto fechar os olhos.

Embarcamos. O avião começou a correr cada vez mais rápido pela pista, ergueu o nariz e subiu. O que havia lá em cima quando conseguíamos subir ainda mais? Eu estava ouvindo os outros caras conversando. Dennis disse alguma coisa sobre ligar de volta para alguma

garota. Carl comentou algo a respeito das harmonias em “I Get Around”. Em seguida, meus pensamentos se transformaram num turbilhão e eu apaguei. Para mim, apaguei; para todas as outras pessoas, pareceu que eu estava gritando com as mãos na cabeça e caindo pelo corredor.

Quando chegamos a Houston, fomos diretamente para o hotel. No meu quarto eu fiquei em silêncio, mas isso não significa que tenha me acalmado. Mike e Carl vieram me ver. Eu olhava diretamente para a janela como se ela fosse uma parede. Havia muitas coisas passando pela minha cabeça, mas eu não conseguia encontrar sentido em nada daquilo.

No dia seguinte eu peguei um voo direto de volta para casa, na Califórnia, enquanto o resto dos rapazes continuou a cumprir com a agenda de shows. Glen Campbell me substituiu na noite seguinte em Dallas, e depois eles foram para Omaha, Des Moines, Indianápolis e Louisville. Quando voltaram a Los Angeles, eu chamei a banda para uma reunião.

- Não vou mais tocar com a banda – anunciei.
- Você vai sair? – perguntou Carl.
- Não. Quis dizer somente que não vou mais tocar no palco. Quero ficar em casa e compor músicas.

Os rapazes não acreditaram naquilo a princípio, mas eu repeti tudo uma quantidade suficiente de vezes para que eles conseguissem crer em mim. Glen continuou a tocar no meu lugar por mais algum tempo, mas logo quis fazer as próprias turnês, e então a banda contratou um cara chamado Bruce Johnston. Bruce era um dos produtores da Columbia Records que havia tocado em uma banda chamada The Rip Chords. Ele tinha um falsete similar ao meu.

Fiquei em casa e compus. No começo, foi ótimo. Eu tinha algumas músicas nas quais estava trabalhando que pensei que realmente estenderiam o que a música era capaz de fazer. Elas acabaram se transformando no *The Beach Boys Today!* e *Summer Days (And Summer Nights!!)*, e depois se transformaram em *Pet Sounds*; depois, o *Pet Sounds* se transformou no *SMiLE*, e o *SMiLE* se transformou em nada. No decorrer desse caminho a pressão começou a ganhar força outra vez e os episódios em que eu perdia a consciência aconteceram de novo. As vozes na minha cabeça aconteceram, também, com uma frequência cada vez maior. Eu estava tentando criar essa música incrível, e a banda estava ensaiando o

tempo todo, e eu não conseguia aguentar a pressão. Nem sempre podia entender como equilibrar o tempo por conta própria, pensando nas músicas e no tempo com outras pessoas tocando as canções. Eu sabia que não era capaz de fazer aquilo no palco, mas houve momentos em que pensei que não seria capaz de fazer aquilo nem mesmo no estúdio.

Eu não sabia com quem conversar. Não cheguei realmente a contar para os outros caras da banda. Posso ter dito uma palavra ou duas, mas percebi, pela maneira como me escutavam, que eles realmente não entendiam. Quando contei ao meu pai, ele apertou os olhos e disse:

– Não seja um maricas. Não seja um bebê. Entre lá e crie algumas músicas boas.

E foi isso que fiz. Criei algumas músicas boas, mas durante todo esse tempo eu estava afundando. Mais tarde, bem mais tarde, eu teria um grupo de pessoas me apoiando que me ajudariam a saber o que fazer quando estava afundando. Não tinha isso naquela época. Em vez disso, tinha problemas. As pessoas davam uma olhada no que eu estava fazendo e não davam muita importância. Diziam coisas como “Brian, ele é um cara excêntrico”, ou “Brian está só sendo Brian”. No entanto, ninguém nunca tentou realmente saber o que estava acontecendo comigo e com a minha mente e me tirar dali.

...

Quando o Dr. Landy foi embora, ele me deixou com a minha liberdade. Não posso dizer que soube o que fazer com ela imediatamente. Eu já estava seguindo uma rotina havia algum tempo, e poder sair da rotina foi relaxante de várias maneiras. Eu estava numa espécie de compasso de espera, mas não era algo ruim. Fiquei com Melinda, na maior parte do tempo. Saíamos para almoçar e dar umas voltas de carro, sem destino certo. Íamos ao Hollywood Boulevard e ao cinema quase todas as noites. Melinda costumava rir porque eu gastava centenas de dólares em souvenirs como se fosse um turista ou algum acumulador de quinquilharias. Ouvíamos o rádio, às vezes. K-Earth 101. É uma estação que toca músicas antigas em Los Angeles, com uma área enorme de recepção. As pessoas conseguem ouvi-la desde San Diego, ao sul, até Bakersfield, no norte. Quando ainda estávamos bem no começo,

chamavam-na de Boss Radio. Ela começou a transmitir em 1941, pouco antes de eu nascer. E transmite do Monte Wilson, nas montanhas de San Gabriel. Não fui batizado em homenagem à montanha e ela não recebeu esse nome por minha causa, mas é uma coincidência feliz. À noite, Melinda e eu ouvíamos artistas como Johnny Mathis, Nat King Cole, Randy Newman e Kenny G.

A música circulava ao meu redor como uma ideia. Uma das primeiras pessoas para quem telefonei quando Landy foi embora foi Andy Paley. Andy tem uma história enorme na música pop. Trabalhou com muitas pessoas e trabalhou comigo no meu primeiro disco solo. Se Landy era a parte ruim, Andy era a parte boa. Quando comecei a ter novamente aquela sensação em relação a fazer música, eu liguei para ele.

– Vamos compor algumas faixas novas – ele disse.

Fizemos músicas chamadas “Soul Searchin’”, “Desert Drive” e “You’re Still a Mystery”, com os Beach Boys em mente, porque Don Was, o produtor e baixista, queria fazer um álbum dos Beach Boys. Isso acabou não acontecendo porque Carl não gostou das músicas; não sei exatamente o porquê. Depois, Sean O’Hagan, da banda The High Llamas, ia tocar a ideia. Também não aconteceu. O projeto inteiro ficou esquisito. De qualquer forma, enquanto estávamos compondo, não usamos um estúdio profissional, e geralmente não usávamos nem mesmo a mesa de quatro canais na minha casa. Simplesmente cantávamos, tocávamos e gravávamos num aparelho de som portátil, caseiro. Quando as músicas ficaram melhores e estavam prontas para serem colhidas da árvore, foi aí que agendamos horários no estúdio para mim. Eu ligava para amigos como Danny Hutton, que cantava com o Three Dog Night, e ele ia até lá e me ajudava a lapidar as coisas. A sensação era parecida com a que eu tinha, às vezes, nos tempos de outrora, e isso era liberdade, mas era difícil imaginar fazer parte daquilo sozinho. Eu precisava que Andy estivesse lá comigo, ou pelo menos alguém que eu soubesse que poderia me manter estimulado. Eu tinha um medo infernal de criar novas músicas. Era sempre uma combinação de medo e empolgação para mim. Eu não via aquilo tudo como um álbum, ainda. Nunca tinha realmente certeza de como tudo iria terminar.

Às vezes eu tocava as músicas novas para o Dr. Steve Marmer, o médico que consultei depois que Landy foi embora e uma das pessoas que

me ajudou a recuperar o equilíbrio. Dizem que há três coisas que fazem a diferença quando você está lidando com uma doença mental: encontrar a rede de apoio certa, encontrar os medicamentos certos e encontrar o médico certo. O Dr. Marmer definitivamente era o médico certo. O Dr. Landy zombava de mim por causa da música. Zombava de mim por causa de qualquer coisa. O Dr. Marmer conversava comigo a respeito. Se eu dissesse que estava pensando em música, ele me dizia que achava que aquilo era uma boa ideia. Se eu tocasse uma nova canção, ou parte de uma música, ele me dava apoio. E embora às vezes conversássemos sobre os meus pensamentos e sentimentos, às vezes nós conversávamos apenas sobre música. E não somente a minha música; música clássica ou cantores de que nós dois gostávamos. Muitas das coisas que eu estava pensando e sentindo naquela época, ou sobre as quais tentava não pensar nem sentir, surgiam somente quando eu falava sobre música. Algum tempo depois, o Dr. Marmer assistiu a um dos meus shows e ficou muito feliz. Não conseguia acreditar que a pessoa que viu no palco era a mesma com quem conversava em seu consultório. Não conseguia acreditar que eu era capaz de estar no comando daquela maneira. A verdade é que nunca vou conseguir me sentir totalmente confortável lá em cima. Sei como enfrentar a situação e atravessá-la. E sobre estar confortável ou não, é um lugar onde posso ser o que sou.

...

No final de 1993, recebi uma ligação de Van Dyke Parks. Eu não havia realmente trabalhado com ele no fim da década de 1960 no *SMiLE*, mas trabalhamos juntos em “Sail On Sailor” no começo dos anos 1970. Van Dyke me chamou e pediu que eu fosse o vocalista em uma faixa que estava gravando. Tinha uma música e achava que eu me encaixaria perfeitamente nela. Chamava-se “Orange Crate Art”, a qual compôs porque laranjas eram uma parte intrínseca da experiência de viver na Califórnia, e também porque as pessoas diziam que nada rima com *orange* em inglês. Eu disse que não sabia se estava em condições para cantar nessa música; assim, ele veio me visitar para me convencer. Eu não estava ocupado com outras coisas, e isso era óbvio. Estava apenas sentado no meu quarto olhando para a televisão. Não quero dizer que assistia a algum programa ou nada do

tipo. Era somente o aparelho. Eu gostava de pensar sobre todas as coisas que costumavam passar ali, todos os programas a que já havia assistido.

Van Dyke veio até a minha casa e me convenceu a gravar com ele. Quando cheguei ao estúdio, o equipamento era parecido com a TV. Eu gostava de pensar sobre todas as coisas que costumavam estar ali, mas não tinha certeza do que ia fazer com aquilo.

– Por que é que eu estou aqui mesmo? – eu perguntei a ele.

Ele riu.

– Porque eu detesto o som da minha voz.

Cantei naquela música, e acabei cantando em várias outras também. Não foi assim que eu pensei que ia acontecer, e às vezes isso me deixava tão nervoso que me sentia enjoado, mas acabamos fazendo um álbum inteiro. O álbum ganhou o mesmo nome da música, *Orange Crate Art*. Tudo aquilo estava pronto para mim, graças a Van Dyke. Ele escreveu todos os vocais principais em cartazes, eu fui até lá e cantei. Em seguida, fiz os arranjos e cantei minhas harmonias, mesclando os meus vocais e acrescentando a *vibe* de Brian Wilson ao disco. As músicas eram sobre as ideias que ele tinha a respeito da Califórnia, da história do estado e dos mitos que mudam a maneira pela qual as pessoas veem a história. No final, ele acrescentou até mesmo uma canção de Gershwin, “Lullaby”. Essa foi uma ideia totalmente dele, mas da qual eu gostei.

...

Por volta da mesma época surgiu outro projeto. Um projeto que olhava para trás, por sobre o meu ombro. Eu ainda tinha um pouco de medo de olhar para frente. Don Was havia falado sobre gravar um disco comigo; em vez disso, ele decidiu fazer um documentário sobre a minha vida depois dos Beach Boys. Teve a ideia de dar o nome de uma das músicas do *Pet Sounds*, “I Just Wasn’t Made For These Times”. Tivemos uma ideia para a trilha sonora, que envolvia pegar algumas das nossas músicas antigas e fazê-las rejuvenescer. Eu não escuto as músicas dos Beach Boys com tanta frequência. Às vezes elas me trazem lembranças ruins, sabe como é? Mas há momentos em que eu volto e ouço os discos e tento pensar nelas – não nas coisas em que eu pensava quando as compus, mas no que elas são como música.

Para a trilha sonora, Don Was gravou toda a parte instrumental pessoalmente, com grandes músicos como o guitarrista Waddy Wachtel e o baterista Jim Keltner. O próprio Don é um excelente baixista. Em seguida, cheguei e cantei sobre os instrumentais. Gravamos “Caroline, No” outra vez, uma das músicas mais bonitas do *Pet Sounds*. Gravamos “The Warmth of the Sun”. Gravamos músicas do meu álbum solo como “Love and Mercy” e “Melt Away”, e quando as gravamos excluímos o nome de Landy dos créditos, algo que já estava nos meus direitos. Fiz até mesmo uma versão de “Do It Again” com as minhas filhas Carnie e Wendy. Todos nós cantamos juntos a minha parte aguda original. É uma ótima versão da música, vale a pena ouvi-la. Wendy foi comigo ao *David Letterman Show* para tocá-la, uma experiência que me deixou com os nervos à flor da pele, mas foi divertida. Sentei-me ao piano e ela estava ao meu lado, calçando botas. Billy West, que é dublador na TV, tocou guitarra comigo naquela apresentação. Ele fez o solo.

A trilha sonora terminou com “Til I Die”, um *remake* de uma música que surgiu originalmente em *Surf’s Up*. Era uma das minhas músicas mais tristes, e também uma das melhores músicas dos Beach Boys, em que compus toda a melodia e toda a letra. Lembro-me de quando a escrevi. Eu estava caminhando pela praia e pensando em como tudo era tão grande e no quanto eu era pequeno, no quanto eu era insignificante – e não somente eu, mas o quanto todas as pessoas eram insignificantes. As pessoas chegavam realmente a ter importância? A vida passa tão rapidamente que é impossível até mesmo agarrá-la, mas as pessoas vivem tentando encontrar significado e propósito. Fui ao piano e tentei capturar a melodia na minha cabeça, e depois escrevi a letra tentando explicar todas as coisas que estava pensando e sentindo.

I’m a cork on the ocean
Floating over the raging sea
How deep is the ocean?
How deep is the ocean?
I lost my way
Hey hey hey

I’m a rock in a landslide
Rolling over the mountainside
How deep is the valley?

How deep is the valley?
It kills my soul

Hey hey hey
I'm a leaf on a windy day
Pretty soon I'll be blown away
How long will the wind blow?
How long will the wind blow?
Ohhhh²

A letra vai caindo e ficando mais grave, e em seguida o “hey hey hey” a leva para o alto outra vez. Essas são as ondas, o mar revolto. Há um verso que Van Dyke escreveu em *Orange Crate Art*, em uma música chamada “Palm Tree and Moon”, que tem a mesma ideia: “Quando um cometa vai cair/ Por que, na Terra, nos sentimos tão pequenos?”.

Eu me sentia feliz com os discos que estava começando a criar novamente. Não eram sobre pessoas se movendo em todas as direções de uma vez, como alguns dos discos dos Beach Boys nas décadas de 1970 e 1980. Eram discos feitos por pessoas que tentavam fazer a mesma coisa. No entanto, quando eu saía para falar sobre o documentário, não me sentia muito confortável. Não gostava de perguntas sobre por que eu havia me afastado. Não achava que havia me afastado. Eu estava exatamente onde estive o tempo todo. Talvez a minha banda tenha se afastado de mim. Talvez as plateias se afastaram. Mas eu não havia ido a lugar nenhum, e isso era uma parte do problema. Eu tinha certeza de que precisava começar de novo, mas também sentia medo de começar de novo. Uma das coisas mais difíceis era superar o medo de que eu jamais conseguiria fazer música da mesma maneira novamente. Não que eu não soubesse como, mas que as pessoas não me deixariam. Por volta da mesma época eu compus algumas músicas novas com Tony Asher, que escreveu muitas das letras naquele que provavelmente é o disco mais famoso dos Beach Boys, o *Pet Sounds*. Na década de 1990, depois de passar anos sem trabalhar com ele, voltei a me reunir com Tony e nós fizemos algumas músicas novas. Não tínhamos certeza de quando elas iriam sair. Eu não tinha certeza de que ia fazer um disco normal. Não tinha certeza se conseguiria.

Como percebi, ainda não estava totalmente pronto para voltar a compor. Escrevemos uma música chamada “This Isn’t Love” que saiu sem a letra de Tony num álbum instrumental, e depois com a letra num filme dos

Flintstones, com Alan Cumming nos vocais. Mais tarde eu mesmo a lancei em um disco ao vivo. Outra música que escrevemos, “Everything I Need”, foi muito agradável de compor. Lembro-me de gravar a faixa e de notar o quanto aquilo era reconfortante. Hal Blaine estava lá, tocando bateria. Carol Kaye estava lá, tocando baixo. Tony Asher estava lá. Consegui sentir uma *vibe* muito boa naqueles poucos dias que passamos no estúdio, uma verdadeira sensação que remontava aos velhos dias. Quando chegou o momento, alguns anos depois, em que a música seria inserida em um álbum – um disco feito pelas minhas filhas Carnie e Wendy, que estavam gravando sob o nome de The Wilsons –, as coisas mudaram. Eu ia gravar e produzir o álbum com elas, usando algumas das novas músicas que havia escrito com Tony. As meninas, porém, eram jovens. Queriam uma vibração e um *feeling* que eu não era capaz de lhes dar. Tive a ideia de que devia simplesmente lhes desejar boa sorte e sair de cena. E quando eu saí de cena, as coisas mudaram. As coisas mudaram com as músicas que eu havia escrito. Houve um dia em que elas estavam gravando o *overdub* com os arranjos de cordas. Quando cheguei lá, os instrumentistas já estavam gravando, e não usavam o meu arranjo. Senti uma pontada dolorida, lembrando-me da sensação de ter a minha música tirada de mim.

– Não quero que isso aconteça outra vez – eu disse.

Não sabia ao certo quem estava ouvindo. Bati o pé no chão, mas não consegui manter o equilíbrio.

Há um mundo ao qual eu posso ir e contar todos os meus segredos/No meu quarto, no meu quarto/Neste mundo eu deixo para trás todas as minhas preocupações e medos/No meu quarto, no meu quarto.

Sou uma rolha no oceano/Flutuando sobre o mar revoltoso/Quão profundo é o oceano?/Quão profundo é o oceano?/Perdi o rumo/Hey hey hey/Sou uma pedra num desmoronamento/Rolando pela encosta da montanha/Quão profundo é o vale?/Quão profundo é o vale?/Isso mata a minha alma/Hey hey hey/Sou uma folha num dia de vento/Não demora, vou ser levado para longe/Por quanto tempo o vento vai soprar?/Por quanto tempo o vento vai soprar?/Ohhhh.

2| Família

When I grow up to be a man
Will I dig the same things that turn me on as a kid?
Will I look back and say that I wish I hadn't done what I did?
Will I joke around and still dig those sounds
When I grow up to be a man?

“When I Grow Up (To Be A Man)”³

Muitas das coisas que vejo da minha poltrona no primeiro andar de casa são crianças. Melinda e eu temos cinco. Daria, a mais velha, vai fazer vinte anos em 2016. Nossa segunda filha, Delanie, é dois anos mais nova. Assim que nós as adotamos, na década de 1990, elas eram uma nova família para mim, mas também eram a lembrança de uma velha família. Tive duas garotinhas antes, Carnie e Wendy, nos anos 1970, dois pequenos anjos que surgiram na minha vida. Elas cresceram e se transformaram em mulheres maravilhosas, mas houve uma época em que eram menininhas. Lembro-me de olhar para elas e amá-las muito. Lembro-me também de olhar para elas e me perguntar o que significava ter uma família.

Depois de Daria e Delanie, Melinda e eu adotamos três outras crianças – Dylan, Dash e Dakota. Nessa fase avançada da minha vida, eu tenho uma família grande, a quem vejo e ouço da minha poltrona. Crianças batem portas. Crianças brigam umas com as outras ou deixam roupas empilhadas sobre os móveis. As crianças não fazem sua lição de casa a tempo. As crianças vão disputar jogos e as outras vão assisti-las e torcer por elas. Às vezes, à noite, eu faço algumas perguntas a Melinda sobre algo que vi.

– Por que você não mandou Dash recolher a jaqueta do chão? – eu digo.

– Por que *você* não mandou que ele recolhesse a jaqueta? – diz ela, rindo.

Quando há algum assunto relevante, Melinda vai dizer que precisa da minha ajuda. Eu sei o que ela quer. Está dizendo que devo conversar com

as crianças. Quando esses momentos surgem, eu os chamo para conversar e lhes passo um pequeno sermão. Sou severo. Nunca fico bravo ou ajo de maneira cruel, mas as crianças sabem escutar. Sabem que, se eu estiver conversando com eles sobre alguma coisa, vai ser importante. Lembro-me de uma ocasião, há alguns anos, quando Daria voltou do colégio interno para passar as festas de Natal conosco. Ela deixou suas malas fora da casa, não na varanda, mas do lado de fora mesmo, no jardim. Aquilo estava deixando Melinda louca. Ela disse algo a respeito para Daria no segundo dia e no terceiro também, mas as malas continuavam lá fora.

– Brian, você tem que fazer alguma coisa a respeito disso – disse ela, finalmente.

Fiz tudo que era possível. Chamei Daria para que descesse ao primeiro andar. Às vezes, quando eu a chamo, é para lhe fazer alguma pergunta ou pedir que me traga alguns carboidratos da geladeira, mas desta vez eu disse o seu nome com a voz suficientemente alta para que não houvesse a menor confusão. Disse-lhe, de maneira bem clara, para que trouxesse as malas para dentro. E as malas vieram para dentro.

Depois que fiz *Orange Crate Art* com Van Dyke e *I Just Wasn't Made for These Times* com Don Was, comecei a acalantar a ideia de fazer meu disco, de verdade. Ainda estava trabalhando em algumas composições com Andy Paley, e tínhamos músicas como “Desert Drive”, “Gettin’ in Over My Head”, “Chain Reaction of Love” e “Soul Searchin’”. Havia gravadoras mandando bons sinais sobre fazer contratos comigo. Os Beach Boys haviam acabado de gravar um disco de música country em Nashville com astros como Toby Keith, Lorrie Morgan e Willie Nelson. Pegamos as nossas velhas canções e as regravamos como duetos com os cantores country. Lorrie Morgan gravou “Don’t Worry Baby”. Toby Keith gravou “Be True to Your School”. Foi uma coisa esquisita, porque havia tantas partes móveis naquele disco e somente algumas delas foram feitas por mim. No disco estava escrito que ele fora produzido por mim, mas não consigo me lembrar de colocar a mão na massa tanto quanto gostaria. De maneira geral, atuei mais como coprodutor. A única faixa na qual trabalhei duramente foi “The Warmth of the Sun”, com Willie Nelson. Que voz maravilhosa ele tem, e que emoção foi poder trabalhar com ele! Acho que fiz um dos meus melhores trabalhos de produção naquela faixa. O disco foi lançado; infelizmente, porém, não foi um grande sucesso.

O coprodutor daquele álbum foi Joe Thomas. Joe era um cara enorme, com um belo bronzeado e os cabelos penteados para trás. Fora atleta profissional de luta livre quando jovem. Com os seus músculos e o seu cabelo, Joe dava a impressão de que era de Los Angeles ou talvez Miami, mas não era. Ele era da região de Chicago. Não demorou muito e começamos a passar algum tempo por ali também. A maneira como isso aconteceu quase chegou a ser engraçada. Embora o disco com as versões country não tenha chegado tão alto nas paradas de sucesso, comecei a trabalhar com Joe. Ele estava por perto e parecia interessado em me ajudar a fazer novas músicas. Joe e eu conversamos e decidimos construir o nosso estúdio. Estávamos gravando em um lugar chamado River North, em Chicago, que era bastante popular. Acho que era o maior estúdio da cidade. Fui até lá para trabalhar com ele em algumas novas faixas. De maneira geral, não estávamos usando as músicas que fiz com Andy Paley, mas compondo novas canções, e isso era divertido. Melinda fez amizade com a esposa de John, Chris, que um dia pediu a minha mulher que fosse com ela dar uma olhada em uma nova casa que eles estavam pensando em comprar. Ficava em uma cidade chamada St. Charles, a cerca de uma hora de Chicago. Logo ao lado da casa que Chris escolheu havia outra à venda.

– Vamos comprá-la – disse Melinda para mim.

No começo eu não entendi ao certo o que ela queria dizer. Disse que era do tamanho certo para nós e as crianças, e que tinha um porão que parecia ser um lugar perfeito para um estúdio de gravação. Continuaríamos com a casa de Los Angeles, obviamente, mas, quando fôssemos a Chicago, poderíamos ficar perto de Joe e Chris, tanto pela diversão quanto pela facilidade de trabalhar.

Compramos a casa e começamos a instalar o estúdio. Não foi fácil. Aumentamos a profundidade do porão em cerca de dois metros e instalamos três salas de gravação e uma de mixagem. Certifiquei-me de que as paredes estivessem revestidas com tecido para controlar o som. Se você conversar com um número suficiente de músicos, sempre acaba ouvindo histórias a respeito de como criar ambientes perfeitos. Músicos têm ideias sobre o que lhes dará os melhores sons em gravações. Os rapazes do estúdio da Columbia Records, na Sétima Avenida em Nova York, costumavam pendurar os microfones no alto do poço da escadaria, dez andares acima, e usar todo o poço para conseguir uma boa

reverberação. Eu não tinha a intenção de usar dez andares, mas queria ter um espaço em St. Charles que funcionasse para a música. Essa era a minha única exigência se fôssemos comprar aquela casa.

...

Existem casas e existem lares. Burt Bacharach compôs uma música sobre a diferença entre os dois. Uma casa é um prédio. Um lar é uma sensação. Com o porão aprofundado e as paredes revestidas de tecido, St. Charles era uma bela casa, mas nunca chegou a ser um lar. Era uma casa longe do meu lar. Eu cresci em um lar em Hawthorne, na Califórnia, que não existe mais. Quando a Century Freeway foi construída na década de 1980, o lugar foi demolido. Após algum tempo, os políticos colocaram ali um monumento sobre o nascimento dos Beach Boys. Um monumento é uma coisa legal, eu acho, mas é ainda menos do que uma casa, que é menos do que um lar.

O lar ficava na rua 119, no sentido oeste, número 3.701. Foi ali que cresci com os meus irmãos, Dennis e Carl. É meio estranho dizer isso. Parece óbvio, mas não havia nada de óbvio nisso, naquela época. Da mesma forma que Carnie e Wendy surgiram em uma família na década de 1970, e que Daria e Delanie surgiram numa família na década de 1990, eu surgi em uma família na década de 1940. Fui o primeiro filho dos meus pais, no verão de 1942. Dennis chegou dois anos e meio depois, no fim de 1944, e Carl dois anos mais tarde, no fim de 1946. Cada novo garoto que chegava tinha que ir para o mesmo quarto comigo. Simplesmente não havia mais espaço do que aquele.

Uma casa, três filhos, dois adultos: meu pai, Murry, e minha mãe, Audree. Minha mãe era gentil, amável e carinhosa. Era muito boa comigo sempre que eu precisava. Se eu estivesse escondido sob os lençóis em um dia de escola, ela chamava o meu nome e dizia que era hora de acordar. Alguns minutos depois, ela me chamava outra vez. Sempre falava de maneira gentil. Algum tempo depois, escrevi sobre a maneira com a qual ela costumava me acordar em uma música chamada “Oxygen to the Brain”. O verso de abertura daquela música, “Abra, abra, abra os olhos.../ É hora de levantar”, isso era o que a minha mãe dizia pela manhã. Uma das primeiras coisas das quais me lembro é dela me colocando no berço.

Não tenho uma foto dessa ocasião na cabeça, na verdade. Se fosse uma foto, eu me lembraria da cena como se a estivesse observando de fora para dentro. Lembro-me de vê-la a partir de mim mesmo, a sensação, mãos que fazem o seu corpo descer, mas um rosto que fica mais acima para protegê-lo. Durante algum tempo eu era o único filho, o preferido. Quando Dennis e Carl chegaram, ela dividiu o seu amor. Ninguém pode dizer que ela não tentou amar todos os filhos igualmente, mas acho que Carl provavelmente acabou sendo o favorito. Ele era o bebê e, de certa forma, o mais fácil de amar.

Na maior parte do tempo, minha mãe trabalhava. Não tinha um emprego, por assim dizer, mas ficar em casa era o trabalho mais difícil do mundo. Ela limpava a bagunça que fazíamos, lavava muitas roupas. Dennis se sujava o tempo todo, rolando pelo chão. Praticava luta livre na escola – e no restante da sua vida também. Se você passasse por Dennis em um dia comum, simplesmente se passasse por ele para chegar ao outro lado de um cômodo, havia uma boa chance de acabar se envolvendo em uma disputa de luta livre. Minha mãe também era encarregada da comida. Não tinha que ir muito longe para fazer compras; havia um mercado a alguns minutos de casa, na mesma rua. Ela cozinhava o tempo todo, e cozinhava bem: filés *porterhouse*, rosbife, frango assado. Naquela época não existia gente vegetariana, não que eu me lembre. A carne era o meio de saber se você estava comendo uma refeição plena e rica. As pessoas ainda se lembravam da guerra e da ideia de que toda a boa vida podia ser tirada deles, então a carne era a América. O rosbife que ela fazia era o meu preferido, e vinha com a minha outra coisa preferida, purê de batatas. A comida dava um cheiro maravilhoso à casa. Entre as refeições havia petiscos e lanches. Uma das coisas das quais eu me lembro era um leite condensado doce com sabor de baunilha chamado Eagle Brand. Minha mãe o fervia até que ele ficasse marrom e ganhasse gosto de caramelo. Era uma sobremesa fantástica.

Minha mãe também nos levava aonde precisássemos ir, porque o meu pai estava no trabalho. Todas as manhãs ela nos mandava escovar os dentes e pentear os cabelos. – Agora, vistam-se – dizia ela gentilmente. A moda na época eram meias estampadas em rosa e preto, e botas de caminhoneiro. Depois ela nos levava até a escola. À tarde e aos finais de semana, ela nos levava para a praia e para a casa de parentes. Ela nos fez

desenvolver o gosto por jogos disputados em casa, como o Banco Imobiliário. Nós adorávamos jogar Banco Imobiliário, todos os garotos.

Minha mãe não nos disciplinava muito, exceto para nos advertir de que o nosso pai faria aquilo. Se estivéssemos fazendo algo errado, ela ficava a alguma distância e erguia o dedo. – É melhor você tomar cuidado – ela dizia –, ou seu pai vai pegar você. Ela tinha razão quando dizia aquilo. Meu pai era diferente da minha mãe. Se ele quisesse que acordássemos, ficaria na porta do quarto e diria: – Ei! Acordem! – Mesmo quando falava suavemente, sua voz não era nada suave.

Meu pai trabalhava em uma empresa que vendia tornos, mas amava música. Era algo tão importante para ele quanto o seu emprego, talvez até mais importante. Foi ele que nos levou, eu e meus dois irmãos, a tocar e cantar, e que fez com que aquilo fosse mais do que um passatempo. Ele converteu a garagem em uma sala de música; não chegou a cavoucar dois metros para ampliar o espaço nem cobrir as paredes com tecido para melhorar a qualidade do som, mas criou uma sala de música em Hawthorne da mesma maneira que eu criei uma sala de música para a casa em St. Charles. Ele cantava com a minha mãe quando éramos pequenos e, na época, tentou até mesmo fazer a família toda cantar junto. Até compunha algumas músicas, e não era totalmente amador. Tinha algumas canções que fizeram certa diferença no mundo.

No entanto, havia outras partes da sua personalidade que eram tão ruins quanto o seu amor pela música era bom. Houve dias com o meu pai que eu desejaria que jamais tivessem acontecido, e não foram poucos. Somados, chegam a meses ou até mesmo anos, e tiveram um enorme efeito em quase tudo que veio depois – cada amizade, cada decisão que eu tomava sobre as pessoas, provavelmente até mesmo cada decisão que as pessoas tomavam a meu respeito. Eu disse antes que há partes da minha vida sobre as quais é muito difícil falar. Muitas das coisas que aconteceram com o meu pai estão nessa categoria. Não que eu não consiga falar delas. Simplesmente, não quero falar delas antes de falar sobre outras coisas, porque é fácil entendê-las do jeito errado, mesmo para mim. As coisas com o meu pai aconteceram quase desde o começo, mas vou falar sobre elas mais tarde. Elas aconteceram mais tarde, também, mas não quero falar delas agora, no começo.

...

Como era a vida em Hawthorne? Bem, era a vida. Eu não a conhecia de outra maneira. Meus irmãos e eu íamos à escola. Ficávamos conversando e brincando em casa. Outras crianças da vizinhança vinham ficar conosco na nossa garagem, ou então íamos até os jardins e quintais deles para brincar. Não éramos ricos, mas nunca tive a sensação de que nos faltava dinheiro. Ganhávamos muitos presentes no Natal. Ganhei um relógio do Babe Ruth em um ano. Em outro ano, ganhei um trem. Meu pai, que sempre procurava por maneiras de trazer música para casa, nos comprou uma *jukebox* Wurlitzer e a encheu com discos de Les Paul e Mary Ford, Perry Como e Rosemary Clooney.

Rosemary Clooney é a primeira cantora que me lembro de ter ouvido. Não exatamente a primeira cantora que eu ouvi, mas a primeira da qual me lembro de ter ouvido de maneira importante. Ela tinha uma canção, “Tenderly”, que foi lançada quando eu tinha uns dez anos. Escutá-la era como um sonho. Havia o arranjo de cordas que surgia no início, e depois uma orquestra inteira, embora tudo ocorresse muito sutilmente. Acho que era Percy Faith quem estava no comando da sua orquestra, mas a verdadeira estrela de “Tenderly” era Rosemary Clooney. Ela surgia com tudo, e sua maneira de cantar era perfeita: quando dizia que a brisa da noite acariciava as árvores, você via as árvores se movendo. Podia entender por que ela estava cantando sobre elas, e como ela mesma era como uma árvore. Eu nunca tinha ouvido uma música igual àquela antes. Tenho a impressão de que aprendi a cantar com aquela música. Eu costumava cantá-la para mim mesmo quando estava a caminho da escola, ou quando estava em meu quarto. Meus irmãos às vezes pediam que eu não a cantasse, pois era irritante, mas, de maneira geral, pareciam gostar dela.

O outro grande membro da família era o aparelho de televisão. Talvez isso seja verdade para todas as crianças que eram da minha idade. A TV chegou para nós por volta de 1950, quando eu tinha oito anos. No início nós assistíamos a qualquer coisa que estivesse passando, tudo em preto e branco. Havia programas de luta livre, competições de *roller derby* e programas com perguntas e respostas, e também programas para crianças, como *Time for Beany*. Esse era um programa que passava em Los Angeles

sobre Beany, que era um garoto, e seu ajudante: Cecil, a Serpente Marinha Enjoada. Era um desenho excelente.

A Califórnia tinha um clima muito agradável na maior parte do tempo. Assim, quando não estávamos ouvindo discos ou assistindo à TV, explorávamos o nosso bairro. Havia um túnel que atravessava a cidade de um lado a outro. Os garotos diziam que era um escoadouro pluvial, mas eu não sabia exatamente o que aquilo significava. Certa tarde, meu irmão Dennis e meu primo Steve Korthoff me disseram para ir com eles e andar pelo túnel do escoadouro pluvial. Foi divertido caminhar no túnel por algum tempo; em seguida, ficou menos divertido e depois não havia mais diversão nenhuma. Comecei a sentir uma dor de cabeça. Não gostava de ficar embaixo da terra daquela maneira. Eu dizia o tempo todo:

– Vou voltar.

Steve e Dennis tentavam me convencer a não ir. Eu era o mais velho, então sentia que devia ser o líder, mas não podia ser o líder se eles não me seguissem. Dei meia-volta e fui para casa. No caminho, escorreguei e cortei a mão em algum pedaço de vidro. Dennis e Steve continuaram caminhando, ficaram entediados e subiram à superfície por um bueiro.

Talvez você ache isso estranho, mas eu quase nunca ia à praia quando era garoto, embora ela ficasse a apenas alguns quilômetros de distância. Na primeira vez em que fui até o litoral, não consegui acreditar naquilo. Meu pai nos levou, e fiquei com muito medo do tamanho do oceano. Além disso, eu tinha a pele clara, que se queimava facilmente, e não gostava de passar horas apertando os olhos sob o sol. Certa vez, fui com o meu amigo Rich Sloan e não tirei o jeans, para que o sol não pudesse me queimar. E raramente praticava o surfe. Tentei fazer isso uma vez e acabei levando uma bela pranchada na cabeça. Assim, Los Angeles e Califórnia estavam mais relacionadas com a *ideia* de ir à praia do que de fato ir até a praia. Eu gostava de olhar para o mar, entretanto. Era mais ou menos como uma composição musical: cada uma das ondas se movia de maneira independente, mas elas também estavam se movendo juntas.

...

Quando eu ia até a casa em St. Charles, perto de Joe Thomas, não havia oceano. Eu sentia falta daquilo. Sentia falta de olhar para ele. Eu havia

escrito tantas músicas inspiradas pelo Oceano Pacífico e pela ideia dele, e aqui estava eu a três mil e duzentos quilômetros de distância. Sei a distância porque pedi que alguém pesquisasse para mim. Havia água em St. Charles, entretanto. Estávamos bem perto do rio Fox, e era possível vê-lo ao dirigir pela cidade. De modo geral, o rio era bem tranquilo. Era como um espelho. Não gerava ideias como o oceano.

Quanto mais eu via o rio, mais gostava dele, mas também ficava pensando na Califórnia. Era água, assim como oceano. E pensar na Califórnia me fazia pensar em *Holland*, um álbum que os Beach Boys gravaram em 1972 na Holanda, como diz o título. A banda inteira viajou para lá, todos os Beach Boys, porque Jack Rieley, um cara e compositor fantástico que era o nosso empresário na época, percebeu que eu estava tendo dificuldades em Los Angeles. Sentia-me exausto por estar separado do grupo, por criar música no estúdio enquanto eles viajavam em turnê com ela. Havia problemas com o meu peso. Havia problemas com a cocaína. Jack queria me dar um novo começo e novas inspirações. Fomos até Baambrugge para gravar. Em vez de cavar dois metros de terra e criar um novo estúdio, nós mandamos que nos enviassem um estúdio de Los Angeles e o reconstruímos em um celeiro na Holanda.

Eu gostava do lugar. Gostava da comida e das ruas com calçamento de pedra. Gostava do ambiente. No entanto, ficamos ali durante metade de um ano, e isso era tempo demais. Começamos a sentir saudades de casa. O que acabou acontecendo foi que não parávamos de escrever sobre a Califórnia. Eu estava fumando maconha e escutando o álbum *Sail Away*, de Randy Newman, o que me deixava num estado bastante espiritualizado e me inspirava a escrever. Escrevi “Mount Vernon and Fairway”, uma música de dez minutos de duração com seis seções diferentes. Dei esse nome a ela porque queria que Mike pensasse que a letra era sobre ele, e, de certo modo, era mesmo. Era o lugar onde ficava a casa que ele morava quando criança, em Baldwin Hills.

Meu primeiro conceito dessa peça, que eu enxergava como um conto de fadas, era muito mais ambicioso. As seis seções seriam conectadas por um tema de conto de fadas, e eu queria fazer novos arranjos de algumas das músicas que ouvíamos em nossos rádios transistores no fim da década de 1950, como “A Casual Look”. Elas seriam intercaladas no decorrer de toda a música. Seria uma viagem enorme sobre o grupo. Eu fazia até mesmo a

minha imitação do pai de Mike ali, gritando com o irmão de Mike, Stan. Quando conversei sobre a ideia com Carl, porém, ele disse: – O quê? – Isso me deixou abalado; eu recuei e parei de gravá-la. Até hoje não sei ao certo se ele achou que a ideia era criativa demais, ambiciosa demais ou simplesmente se não gostou. No fim, foi Carl quem acabou produzindo todo o conto de fadas com as peças que eu já havia gravado. Nós o lançamos como material extra para o *Holland*, como um EP.

Mike e Al reuniram algo que chamaram de Saga da Califórnia, que conectava duas músicas – “California” e “Big Sur” – com um poema escrito por Robinson Jeffers. Eu não sabia muito sobre Jeffers, exceto o fato de que ele havia morrido alguns meses antes de escrevermos “Surfin’ Safari”. O seu poema “Beaks of Eagles”, contudo, era lindo. Dizia algumas das mesmas coisas sobre as pessoas que eu disse em “Til I Die”: que alguns indivíduos são capazes de mudar, mas que as pessoas em geral nunca mudam realmente; que a história é muito maior do que todos nós. E o vocal principal de Al em “The Beaks of Eagles” talvez seja o meu favorito entre todas as músicas em que Al cantou. Há algumas músicas maravilhosas naquele disco. “Steamboat” é ótima. Eu gosto bastante de “Only with You” e “Funky Pretty” também. É um ótimo álbum, não importa onde ou como o fizemos. A foto da capa do disco tem uma imagem de um canal que passa bem pelo meio da cidade.

Se você der uma olhada nas músicas de *Holland*, parece que estávamos compondo e cantando sobre uma Califórnia da qual nos lembrávamos, mas a verdade era que compúnhamos a respeito de uma Califórnia que havia na nossa imaginação. Quando estávamos em Los Angeles, nas nossas casas, geralmente pensávamos nas coisas que estavam diante de nós. Quando Jack nos levou para longe, escrevemos mais com a nossa imaginação. St. Charles não era tão longe de Los Angeles quanto a Holanda. A Holanda ficava a 8.800 quilômetros de distância (pedi a alguém que pesquisasse isso também), mas ainda era suficientemente distante e eu tinha que escrever com a imaginação em vez de usar a memória. Provavelmente, foi por isso que dei o nome de *Imagination* ao álbum que gravei com Joe Thomas.

Imagination foi o primeiro disco que eu havia gravado em anos, o primeiro disco de verdade. Eu fizera *Orange Crate Art* com Van Dyke e havia feito *I Just Wasn’t Made for These Times* com Don Was, mas esse era

diferente, um disco de verdade com um título e somente o meu nome – um verdadeiro disco solo de Brian Wilson. Não sei o que me deu a coragem. Talvez tenha sido o tempo, talvez tenha sido a longa espera, talvez a medicação, talvez Melinda. Eu também recebi uma visita de George Martin. Ele estava em Los Angeles para um documentário; veio até o estúdio e nós ouvimos “God Only Knows”. Ele remixou algumas partes da música ali mesmo, e eu fiquei embasbacado por ele ter feito a música soar muito melhor. Eu disse que ele havia conseguido fazer uma mixagem melhor do que eu fiz no original. Foi uma lição de um homem e um produtor brilhante. Eu adorei o que ele fez com os Beatles. Adorei o que ele fez com “God Only Knows” no estúdio em 1997. E eu o adorava como pessoa. Nós nos dávamos muito bem. Quando ele faleceu, em março de 2016, fiquei arrasado. Ele era um dos grandes, sabe?

Quando Joe e eu começamos a trabalhar em *Imagination*, definimos uma rotina. Eu acordava às dez e meia ou onze da manhã e ligava para Joe. Ele saía de sua casa, logo ao lado da minha. Passávamos algumas horas no estúdio, e depois fazíamos uma pausa para o almoço. O almoço era quase sempre o mesmo todos os dias; eu pedia peixe em um lugar chamado ZaZa. Eu adorava o peixe daquele lugar. Em seguida, eu me deitava para tirar uma soneca, relaxava e assistia à TV, e Joe saía para jogar golfe. Quando ele voltava, nós todos íamos jantar em um lugar chamado Mill Race Inn, que ficava a uns quinze minutos de St. Paul, em Geneva. Depois, voltávamos para a minha casa – para o estúdio, no caso – e trabalhávamos por mais algumas horas. O disco foi feito dessa maneira. Na maioria dos fins de semana, entretanto, nós voltávamos para casa em Los Angeles.

Às vezes, parecia que uma nova família estava crescendo ali em St. Charles: eu e Melinda e as crianças, Joe e Chris e seus filhos. A sensação era de uma grande família disposta em duas casas, mas também era diferente de qualquer outra coisa que eu já havia feito. Quando fui à Holanda, fui com os Beach Boys. Aquela era a minha família, disposta em dois países. Eu conhecia todas as maneiras estranhas, as boas e às vezes as não tão boas em que trabalhamos juntos. Sabia em quais das minhas canções Mike se afastaria, e quando eu teria que consertar as músicas de alguém, compondo um pequeno trecho para colocar entre outros dois trechos; uma ponte para cruzar um canal.

Em St. Charles, o disco estava sendo gravado predominantemente por nós dois, e foi a primeira vez que eu tive esse tipo de relação profissional. Havia escrito músicas com outras pessoas antes. Havia trabalhado em letras com as pessoas. Mas quando trabalhei com outras pessoas, fosse com Tony Asher ou Van Dyke Parks, geralmente era eu quem compunha as músicas e depois trabalhava com eles para encaixar as letras. Quando eu criava músicas com Andy Paley, ele ajudava fazendo um instrumental excelente e registrando todas as ideias que estávamos tendo. E houve outras pessoas na minha vida com as quais senti uma felicidade imensa em trabalhar, de Jeff Foskett a Darian Sahanaja até Scott Bennet e Paul Von Mertens. Quem cria uma música excelente durante toda a vida tem que ter a noção de saber que, pelo menos parcialmente, isso se deve a todos os outros que estavam trabalhando ao seu lado. A música começa na sua mente, mas sempre termina sendo uma colaboração. Há muitos sons acontecendo de uma vez para que seja a obra de apenas uma pessoa.

Com Joe, a relação criativa era um pouco diferente. Ele dizia que ia pegar uma faixa básica que havíamos gravado e colocá-la em forma, o que geralmente significava que acrescentaria instrumentos. Em seguida, eu acrescentava os vocais. Eu adorava cantar num microfone. Os microfones do estúdio eram Telefunkens, e tinham um som limpo e claro, mas isso também significava que eu tinha de compartilhar certas coisas que não estava acostumado a compartilhar. Joe trouxe uma certa *vibe* ao disco. Ele sabia que as pessoas que compravam os meus discos estavam envelhecendo, e queria um disco que agradasse seus ouvidos. Eu nem sempre tinha certeza da direção que Joe estava seguindo, e foi assim que as coisas aconteceram naquele projeto. Há um verso em “Your Imagination”, “Sinto saudades de como eu costumava dar as ordens por aqui”. Acho que não fui eu que escrevi esse verso, foi Joe, mas às vezes era o que eu sentia.

...

Como eu costumava dar as ordens por aqui.

No nosso quarto em Hawthorne, quando eu era garoto, todos nós começamos a cantar. Quando eu tinha dez ou onze anos, passei por uma fase na qual experimentei tocar alguns instrumentos. Meu pai me deu

apoio. Aprendi a tocar o ukulele e o acordeão, instrumentos pequenos, fáceis de ter em uma casa onde os filhos dividiam o quarto. Cheguei até mesmo a fazer algumas apresentações para os garotos da escola antes de enjoar daquilo. Foi isso para aqueles instrumentos, de maneira geral.

Quando fiquei um pouco mais velho, passei para o piano e comecei a tirar as melodias das músicas que ouvia no rádio. Tirei a melodia de “Tenderly” e tocava enquanto cantava a canção. Aprendi a escutar e a cantar, e depois aprendi como deveria ensinar os outros a escutar e cantar. Dennis, Carl e eu montamos um pequeno trio, e comecei a trazer músicas para o grupo. Trouxe canções das Chordettes, dos Hi-Lo’s e de Nat King Cole. Trouxe “Ivory Tower”, que foi um sucesso de Cathy Carr e Gale Storm quando eu tinha uns catorze anos: “Desça da sua torre de marfim/ Deixe o amor entrar no seu coração”. E trouxe um monte de músicas dos Four Freshmen, que começaram a carreira como um quarteto vocal no estilo *barbershop* em Indiana e criaram maneiras cada vez mais sofisticadas para que suas vozes se harmonizassem umas com as outras. Eu tentava entender a maneira em que as suas vozes trabalhavam, desmontar as músicas como se fossem relógios e, depois, reconstruí-las para mim, para Dennis e Carl. Eu as escutava até conseguir entender a melodia principal e as harmonias vocais acima e abaixo delas. Depois, ensinava as partes harmônicas aos meus irmãos. Durante três anos nós cantamos aquelas músicas e músicas como aquelas.

Mais tarde, com os Beach Boys, tive que aprender que nem todo mundo entendia tudo ao mesmo tempo. Às vezes eu explicava uma música e Mike demorava mais tempo para entender o que eu estava dizendo. A mesma coisa acontecia quando eu era criança, ao ensinar as partes de harmonia para os meus irmãos: Carl entendia tudo imediatamente, e conseguia cantar de maneira muito bonita. Era o nosso principal membro para os vocais. Dennis levava mais tempo. Eu tinha que ser paciente com ele, que estava ocupado com outras coisas – amigos diferentes, esportes diferentes. Às vezes ele cantava conosco no quarto, mas não gostava quando tentávamos gravar nossas cantorias, e não estava tão interessado em ficar sentado ao piano comigo. Carl sempre estava nas fitas e no piano. Foi ele, também, que nos apresentou o R&B. Ficávamos acordados à noite ouvindo estações como a KFVD e a KGFJ. Havia um programa chamado *Huntin’ with Hunter*, cujo DJ era um cara chamado Hunter Hancock, que se

mudara do Texas para Los Angeles na década de 1940, e foi um dos primeiros DJs brancos a tocar R&B. Carl adorava os discos que ele tocava: Johnny Otis, The Penguins. Nunca havíamos escutado nada como aquilo. Eram tão sofisticados quanto os Four Freshmen, mas diferentes. Tentamos imitar aquelas harmonias também.

Quando eu tinha uns doze anos, realmente passei a me interessar bastante por essas músicas e pelos grupos vocais, e continuei a tocar piano. Meu tio Charlie me ensinou a tocar o boogie-woogie como naqueles discos de Johnny Otis. Aprendi também sobre os estilos de outros músicos, como Ivory Joe Hunter e Pinetop Perkins. Eu passava o tempo todo no meu piano. Acabei chamando aquele estilo de tocar de Boogie do Tio Charlie. Quando você lê uma receita, ela lista os ingredientes antes de dizer como você deve prepará-los. Aqueles eram os meus ingredientes: belas canções cantadas por artistas como Rosemary Clooney, harmonias vocais de grupos como os Four Freshmen e o boogie-woogie. Esses foram os sons que começaram a ocupar a minha cabeça.

Nós morávamos a uns três quilômetros do aeroporto municipal de Hawthorne, e durante o dia inteiro não havia nada além do barulho dos aviões. Eu não gostava muito de aviões, nem mesmo naquela época. O pai da minha mãe, que também se chamava Carl, pilotava aviões. Tínhamos Carls em todas as gerações. Meu avô Carl fazia parte dos Shriners, estava sempre fumando um charuto e tinha uma espada em um estojo todo cravejado com rubis. Ele também tinha brevê, e havia aprendido a pilotar aviões pequenos por toda a área de Los Angeles. Quando eu tinha uns dez ou onze anos, ele me levou junto. Eu estava animado, mas muito assustado.

– Não se preocupe, Brian. Está tudo bem – disse ele.

Era reconfortante ouvi-lo dizer aquilo, embora eu decidisse que não queria continuar voando com ele. Aviões eram um problema mesmo se você não estivesse dentro deles, no ar. O barulho atrapalhava as músicas que cantávamos. Tínhamos que fechar as janelas para não ouvir.

No entanto, quando chegamos num certo momento dos ensaios em que pensamos ter uma boa versão de “Ivory Tower”, chamamos os nossos pais e cantamos para eles. Meu pai se interessava não somente pela música, mas por como ela era gravada. Assim, às vezes ele nos comprava

equipamentos para gravação e nós começamos a registrar nossas músicas em fita.

...

A música estava começando a ser tudo, mas ainda era algo ligado à família. Eu estava cantando com os meus irmãos e aprendendo a tocar piano com o meu tio Charlie, registrando minhas ideias em gravadores que o meu pai trazia para casa.

E havia mais membros da família nas proximidades também. Wendell, o irmão do meu pai, e a sua esposa Billie moravam suficientemente perto para que os visitássemos com frequência. Eles tinham dois filhos, Wendy e Mike (dois nomes que apareciam muitas e muitas vezes por toda a família Wilson), que tinham mais ou menos a mesma idade que eu e os meus irmãos, e quando estávamos lá nós jogávamos damas ou Banco Imobiliário com eles. Wendell colecionava coisas estranhas e sempre tinha surpresas. A sua casa foi o primeiro lugar onde eu vi um teremim. Fiquei fascinado com aquilo. Sabia que era possível criar música com vozes humanas ou pianos – e também, eu acho, com ukuleles e acordeões –, mas a ideia de que alguém podia inventar novos instrumentos musicais era algo que eu nunca havia pensado a respeito.

A irmã do meu pai, Emily, a quem todos chamavam de Glee, casou-se com um cara chamado Ed Love, encarregado de uma empresa que produzia placas de metal. Eles tinham dinheiro por causa disso, mais do que nós, e seis filhos. O mais velho era Mike – outro Mike. Esse Mike, Mike Love, era muito amigável e muito engraçado, e me fazia rir. Nós nos demos muito bem, e depois de pouco tempo ele era praticamente um quarto irmão. Quando eu tinha catorze anos, as duas famílias cantaram músicas de Natal juntas; cantamos “Hark the Herald Angels Sing” e “O Little Town of Bethlehem”. Assim que Mike e eu aprendemos a dirigir, começamos a ir um à casa do outro para passar o tempo. Passar o tempo envolvia ficar assistindo à TV, às vezes, ou conversando sobre a escola ou garotas, mas também envolvia cantar – da mesma forma que eu ensinava harmonias a Dennis e Carl, eu as ensinava a Mike e à sua irmã Maureen. Também cantávamos músicas dos Everly Brothers. Eu amava “Dream”.

Eram os melhores cantores em dueto que eu já tinha ouvido. Nem sei como conseguiam fazer o que faziam.

Lembro-me do inverno de 1963, quando a represa no alto de Baldwin Hills se rompeu e uma enorme enchente derrubou centenas de casas. Pessoas morreram afogadas. Coloquei Carl no carro e fomos até lá. A polícia havia montado um bloqueio na estrada.

– Vocês não podem passar daqui – disse um dos policiais.

– Mas o meu primo mora lá em cima – eu falei. Carl, no banco do passageiro, confirmou com um aceno de cabeça e tentou demonstrar preocupação. Eles nos mandaram passar. O mais engraçado é que eu não sei nem se eles ainda moravam em Baldwin Hills. Acho que haviam se mudado para View Park. Mas eu queria ver o que acontecera com a enchente.

Conforme o tempo foi passando, Mike começou a fazer mais do que apenas cantar músicas natalinas conosco. Tornou-se uma parte de todo o projeto musical da família Wilson. Começávamos a cantar no quarto e depois descíamos para a garagem para cantar e tocar um pouco mais. Mike tocava saxofone... mais ou menos. Ele tocava, porém não era exatamente um saxofonista como os tradicionais. No entanto, ele cantava bem, tinha uma voz mais grave e áspera que combinava muito com o restante de nós. Quando se monta harmonias, uma grande parte disso envolve ensinar às pessoas, mas também escutar os sons que elas já estão fazendo e construir alguma coisa com base nisso. Posteriormente nós acrescentamos um novo cantor e instrumentista, Al Jardine, que era um cara da vizinhança que tocava guitarra em uma banda chamada The Islanders e que estava bem envolvido com a música folk. Al também tocava em uma banda chamada The Tikis naquela época, e já vinha compondo algumas músicas, mais ou menos. No Ensino Médio, ele gravou uma versão de um poema de Longfellow chamado “The Wreck of the Hesperus” com trechos das próprias composições, e também uma música chamada “Steam from the Washing Machine”. Essa era uma música mais adolescente. E Al também sabia tocar o contrabaixo acústico.

...

Quando garoto, eu era um verdadeiro atleta. Meu pai me levou até um parque perto de casa e me mostrou como acertar uma bola de beisebol com o bastão. Ele segurou o bastão com a mão direita, jogou a bola para cima com a esquerda e a golpeou com o bastão. O bastão zuniu pelo ar com um *whap!* e a bola voou para bem longe. Em seguida, ele nos mandou fazer o mesmo. De todos os meus irmãos, eu era o melhor. Eu era o mais velho, e também o melhor. Carl não era muito atlético. Não demonstrou tanto interesse. Dennis era um bom atleta, mas gostava mais de esportes como a luta livre. Em esportes coletivos, eu era o melhor. No beisebol eu conseguia correr as bases em quarenta e quatro segundos, dando a volta no campo todo. E eu tinha um belo braço, um braço como o de Willie Mays. Eu era canhoto e conseguia atirar a bola desde a marca central até o *catcher*. Quando eu tinha dezessete anos, achava que me tornaria jogador das ligas principais, mas acabei me envolvendo com a indústria da música e isso tomou conta de mim. Acho que provavelmente foi a melhor opção. O meu uniforme escolar está no Hall da Fama do Rock and Roll em Cleveland. Nele ainda há manchas de grama. Nenhuma lavagem conseguiu tirá-las dali.

Aquela época foi muito prolífica para o beisebol na Califórnia. O nosso primeiro time foi formado na metade da década de 1950, os Dodgers, que vieram do Brooklyn. Eu não era tão fanático pelos Dodgers. Era fã dos Yankees. Eu jogava na posição de *center field* e queria ser o *center field* dos Yankees, embora Mickey Mantle já fosse o titular da posição. Eu também adorava os Red Sox – eles tinham Ted Williams, Johnny Pesky e Dom DiMaggio, o irmão de Joe DiMaggio. Havia também um terceiro DiMaggio, Vince, que também era *center field*. Eram um grupo de irmãos também. Lembro-me de assistir a Buddy Blattner transmitindo o jogo da semana na ABC. Lembro-me de escutar a transmissão dos jogos de beisebol no rádio e, às vezes, mudar de estação para escutar música. Andy Williams aparecia o tempo todo, cantando seus primeiros sucessos, como “Canadian Sunset” e “Butterfly”.

Eu tinha um ótimo braço, mas era só isso. Embora eu conseguisse bater na bola com força e mandá-la para longe do jeito que meu pai me mostrou, o meu índice de acertos de rebatidas ficava abaixo de .200 nos jogos. Acho que ficava em torno de .169. Eu não conseguia rebater uma bola com efeito por nada neste mundo. Acertei somente um *home run*. Dá para

acreditar nisso? Eu também jogava futebol americano. Era isso que os garotos faziam na Califórnia. Comecei a jogar no primeiro ano do Ensino Médio e continuei por cerca de um ano. Eu era o *quarterback* e jogava muito bem. Consequia ver o campo e calcular o tempo de modo que a bola chegasse aos *receivers*. Eu também sabia arremessar bem. Uma vez eu estava com alguns amigos e fizemos uma competição para ver quem conseguia jogar a bola mais longe. Eu a mandei para o ar e alguém do outro lado mediu a distância até onde ela havia caído, dizendo que haviam sido sessenta e cinco jardas. Acho que eu tinha o braço bom.

Al Jardine jogava comigo. Ele era um *back*. Durante um jogo, decidi fazer um *pitchout*. Disse a ele que iria arremessar a bola para a esquerda, mas acabei me enganando e olhei para a direita. Al estava lá sozinho, e três caras o acertaram, por todos os lados, e a sua perna se arrebentou. Passei anos tendo que ouvir aquilo.

– Sabe de uma coisa, Brian? – dizia Al, e eu já sabia o que viria a seguir. – Você é o responsável pela minha perna quebrada.

Ele tentava transformar aquilo em uma piada, tentava ser irônico, mas o episódio foi mencionado uma quantidade enorme de vezes no decorrer dos anos, e creio que ele tinha certo ressentimento. E depois, eu mesmo levei uma sarrafada. Durante o treino, certa tarde, fui derrubado e caí de costas no chão. Os cantos da minha visão começaram a escurecer. Senti que tudo estava ficando preto. Aquilo me deixou bem assustado. Fui direto até o treinador e disse que queria largar o time.

– Tudo bem – disse ele. – Vá para o chuveiro.

Esse foi o fim da minha carreira no futebol americano. Hora de voltar para a música.

...

O tempo avança aos saltos. Um dia você está ouvindo uma música no rádio. No dia seguinte, você traz outros caras para a casa da sua família para que consigam completar o quebra-cabeça e fazer os próprios discos. Meu pai ajudou a dar o impulso necessário para nos tornarmos um verdadeiro grupo musical. Achava que era uma ótima ideia se eu ficasse socando o piano até ter a minha canção.

O tempo avança com saltos de tal maneira que é difícil lembrar exatamente o que aconteceu. Além disso, já se escreveu a respeito tantas vezes que é quase como uma história que alguma outra pessoa está me contando em vez de uma parte da minha vida. Eu estava brincando no piano. Dennis chegou em casa e disse que todos os rapazes estavam começando a praticar o surfe. Dennis era o verdadeiro surfista do grupo. Achava que, se eu escrevesse uma música a respeito, seria legal, e nós também seríamos vistos como pessoas legais. Comecei a brincar um pouco mais e a cantar somente aquela palavra, *surfin'*, tentando criar uma música com ela. Mike estava por ali naquele dia e acrescentou algumas notas de baixo, *bom-bom-dit-dit-dit*. Eu acrescentei mais alguns acordes. Mike adicionou as palavras. Eu preparei as harmonias. Se você analisar uma receita, esses são os ingredientes de uma canção.

Surfin' is the only life
The only way for me
Now surf, surf with me⁴

Ficamos fazendo palhaçadas com a música. Cantamos aquilo várias vezes, escrevemos mais versos e tiramos algumas das palavras que já havíamos escrito. Praticamos as harmonias até que elas estivessem soando direito aos nossos ouvidos, e depois mudamos algumas notas de lugar para deixar o som mais empolgante ou inesperado. Era somente uma atividade familiar naquela época. Era tocar para a família e tocar em família. Era o outono de 1961 e não tenho certeza de que algum de nós achava que as coisas iriam muito além daquilo.

No entanto, nós tentamos. O primeiro passo era encontrar um nome para o grupo. Não era possível gravar um disco se o seu grupo não tivesse um nome. Testamos um bocado de nomes, como Carl and the Passions e Kenny and the Cadets. Após algum tempo acabamos adotando o nome de The Pendletones. Não me lembro de quem teve essa ideia; talvez Mike, mas veio do mesmo lugar que a música. Fazia parte do pacote. Pendletones era um nome derivado da maneira que os surfistas se vestiam: camisas xadrez em estilo Pendleton sobre camisetas brancas e calças cáqui. Surfistas de verdade passavam uma camada de vaselina sob as

camisas para se manterem aquecidos, mas nós não éramos surfistas de verdade. Éramos cantores de verdade.

Meus pais foram passar as férias no México e nos deixaram dinheiro para cuidarmos das despesas. Em vez disso, pegamos o dinheiro, alugamos instrumentos e ensaiamos “Surfin’”. Quando eles voltaram para casa e descobriram, meu pai ficou muito bravo com o que fizemos. Ele me jogou contra a parede, mas se acalmou ao ouvir o que havíamos conseguido fazer com a música. Achou que o nosso som era muito bom. Ficou até mesmo orgulhoso de nós, e isso nos deixou tão felizes que decidimos fazer mais com as nossas músicas. Meu pai conhecia um empresário musical chamado Hite Morgan, que tinha um escritório na avenida Melrose, e nos empilhou na sala de Hite. Cantamos “The John B. Sails”, uma música folk que Al conhecia. Hite Morgan gostou do que ouviu. Disse isso em voz alta e meu pai abriu um sorriso; não um sorriso enorme, mas o bastante para que eu percebesse que ele havia ficado realmente feliz por Hite Morgan ter gostado de nós. Hite Morgan, porém, não tinha muita certeza sobre a música. Disse que precisávamos ter uma composição nossa. Alguém abriu o bico – acho que foi Dennis – e disse que nós tínhamos a nossa música. Eu tive que falar naquele momento e dizer que a música ainda não estava finalizada.

– Bem, voltem quando finalizarem – disse Hite.

Foi o que fizemos. Entramos no estúdio de Hite e aquela foi a nossa primeira sessão de gravação de verdade. Passamos o dia inteiro trabalhando em “Surfin’”. Eu queria que ela soasse de uma determinada maneira, e mantive todo mundo ali com as minhas perguntas. Não gostava da maneira como as vozes das pessoas estavam caindo na mixagem. Queria repensar aquilo. Depois de um bocado de *takes*, meu pai não tinha certeza se aquilo que estávamos fazendo funcionaria. Disse alguma coisa sobre o fato de sermos garotos, e era verdade. Nós éramos, mesmo. Ele achava que tinha uma ideia melhor sobre como fazer a música soar do jeito certo, como fazer a guitarra se destacar, como fazer todas as vozes serem ouvidas. Disse que queria produzir a sessão e nós deixamos.

Quando terminamos, Hite Morgan disse que ia transformar aquilo em um disco. Ele saiu do estúdio e foi a algum lugar. Não sabíamos para onde. Descobrimos que ele foi até um cara chamado Herb Newman, que tinha um selo chamado Candix Records. Somente quando os caixotes foram

abertos é que vimos que a gravadora havia trocado o nosso nome, de The Pendletones para The Beach Boys. Um cara na gravadora chamado Russ Regan não gostou do nosso nome. Ele o mudou. Estávamos no meu carro na primeira vez em que ouvimos a música tocar no rádio. Havia três ou quatro músicas tocadas por bandas locais e os ouvintes tinham que escolher a sua favorita. Ficamos loucos. Eu corri pela rua de um lado para o outro, gritando. Carl ficou tão empolgado que chegou a vomitar. Não há nenhuma sensação como a de estar em uma nova banda e ouvir a própria música no rádio, exceto, talvez, quando essa banda é a sua família. A história foi contada milhares de vezes por milhares de pessoas diferentes, mas isso não significa que não aconteceu exatamente desse jeito.

...

Quando eu era criança, fazia música com a minha família. Conforme fui ficando um pouco mais velho, criei músicas com outras pessoas que faziam parte do nosso círculo de amizades. Quando já tinha passado dos quarenta, estava fazendo música com muitas outras pessoas. Minha família musical crescia constantemente, e toda nova pessoa com quem eu trabalhava me ensinava alguma coisa. Espero ter ensinado alguma coisa a elas também. Famílias podem ser uma coisa muito estranha e maravilhosa.

Durante as sessões de gravação de *Imagination*, nós viajamos até a região de Florida Keys para compor uma música com Jimmy Buffett.

– Sabe de uma coisa, Brian? Nós vamos estar perto de Kokomo – falou Joe no avião.

– É mesmo? – eu disse.

“Kokomo” foi uma música que os Beach Boys gravaram sem mim. Meu primo Mike a compôs com alguns amigos da banda, todos eles ótimos músicos. Um deles era John Phillips, do The Mamas and The Papas. Outro era Scott McKenzie, que compôs “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”. E havia também Terry Melcher, cuja mãe era Doris Day e que trabalhou com muitas pessoas nos anos 1960, como The Byrds e The Rising Sons. Os Beach Boys conheciam Terry desde sempre. Ele tocava em um grupo com Bruce Johnston, The Rip Chords, antes de Bruce se juntar ao nosso grupo.

Terry também era o cara que estava no meio da situação que envolvia o meu irmão Dennis e Charles Manson. Dennis, que conheceu duas das garotas do grupo de Manson porque havia dado uma carona a elas durante uma viagem, apresentou Manson a Terry e tentou juntar os dois em algum projeto musical ou cinematográfico. Não deu certo. Terry e Manson não tiveram boas ideias em conjunto e deixaram de ser amigos. Um pouco depois disso, Terry saiu da casa em Cielo Drive onde estava morando com Candice Bergen e Mark Lindsay, o vocalista de Paul Revere and the Raiders. E pouco tempo depois Manson foi até aquela casa. Não deixaram que ele entrasse porque Terry não estava mais lá. As pessoas que estavam lá eram Roman Polanski e Sharon Tate. A turma de Manson voltou outra vez, e eles mataram Sharon Tate e quatro outras pessoas. Durante anos as pessoas tentaram descobrir se a família Manson estava à procura de Terry ou se não fazia diferença para eles quem estava na casa. Famílias podem ser uma coisa muito estranha e definitivamente horrível.

É estranho que “Kokomo” tenha algo sombrio em seu passado, porque é uma canção muito leve. É uma música de festa, do tipo que faz as pessoas se sentirem bem. Quando Mike, John, Scott e Terry terminaram de compô-la, disseram-me que estavam indo ao estúdio para gravá-la, mas me falaram tarde demais. Não consegui chegar à sessão. Mike e Carl fizeram os vocais principais. Bruce Johnston e Al Jardine ficaram com os *backing-vocals*. Foi um sucesso enorme. Acho que chegou ao primeiro lugar nas paradas. Na primeira vez que eu a ouvi no rádio, adorei a música, embora não soubesse que era uma música dos Beach Boys. Quando alguém me disse quem estava cantando, não consegui acreditar. Tinha um som muito agradável e ótimas harmonias, e a letra era tranquila e relaxante.

Quando Joe me disse que a casa de Jimmy Buffett ficava perto de Kokomo, eu me animei.

- Podemos ir até lá? – eu perguntei.
- É claro – disse Joe.
- Que legal.

Eu mencionei aquilo a alguma outra pessoa no avião, um dos músicos, e ele me olhou de um jeito estranho. Voltei a olhar para Joe e percebi que ele estava rindo.

- Qual é a piada? – eu quis saber.
- Kokomo não é real – disse Joe.

- Como assim?
- O lugar não existe.

Agora todos estavam rindo, e eu comecei a rir também. Nunca tive nada contra piadas. Eu fazia piadas o tempo todo quando era garoto. Certa vez, meu amigo Rich veio até a minha casa. Minha mãe estava sentada na sala de música e eu os apresentei. E então disse a ela:

- Rich acha que você é gorda e que precisa ir à Vic Tanny’s.

Vic Tanny’s era uma academia de ginástica. Rich ficou com cara de quem tinha acabado de levar um soco na barriga, mas minha mãe não se importou.

- Eu conheço o meu filho – disse ela, rindo.

Depois daquilo, Rich e eu fomos até a cozinha e fizemos uma brincadeira com um funil. Você coloca uma moeda de um centavo na testa e depois se inclina para frente, e tenta fazer que ela caia no funil. Eu errei o alvo uma ou duas vezes. Rich disse que eu devia me inclinar para trás para conseguir um ângulo melhor. Quando fiz isso, ele despejou um copo cheio de água no funil. Fiquei com a parte da frente das minhas calças toda molhada. Fiquei muito bravo. E joguei o funil com força no chão.

Eu ficava bravo com bastante frequência. Certa vez, dei um soco na parede. Foi sorte não ter acertado um rebite. Com o funil, porém, não fiquei bravo por tanto tempo, e quando penso a respeito não tenho certeza de que fiquei bravo. Outras brincadeiras como essa eu fazia para alegrar as pessoas. Uma das minhas primas, Sherry Ann, machucou-se. Havia batido a cabeça de um jeito muito feio. Ela estava no hospital St. Vincent, e eu fui até lá visitá-la e enrolei papel higiênico ao redor da cabeça para parecer uma múmia. Eu não era realmente uma múmia, mas queria que ela pensasse que eu era, pelo menos por um segundo, para não ter que pensar sobre a própria cabeça e o quanto ela doía. Era uma fuga.

Era assim que eu me sentia em relação a Kokomo. Não importava se era um lugar real ou um lugar falso. Mesmo um lugar falso, se for feito com base em ideias reais, pode se tornar real por um segundo. A música que acabamos compondo com Jimmy Buffett, “South American”, é prova disso. Era uma espécie de fantasia sobre fama e atenção. O rapaz da música vai almoçar com Cameron Diaz. Mas há também uma fuga:

Who owns a little piece of heaven in the Argentine
It's a different planet, it's a different place
He calls it out of this world without traveling to space⁵

...

Durante *Imagination*, Carl começou a morrer. Mal tinha chegado aos cinquenta anos, mas estava doente devido a um câncer de pulmão. Carl fumava desde que éramos crianças, algo que as pessoas nunca acreditavam; ele tinha uma voz tão pura para cantar que soava como se jamais houvesse tocado em um cigarro. Naquele verão os Beach Boys saíram para uma turnê sem mim. Carl estava doente demais para ficar em pé na maioria dos shows. Ficava sentado em uma banqueta.

Eu não estava acompanhando o progresso da doença com muita atenção. Não tínhamos um relacionamento muito próximo perto do fim, e isso foi difícil. Seja lá o que estivesse acontecendo com os Beach Boys naquele momento, nós éramos irmãos. Havíamos começado tudo escutando rádio no nosso quarto, e havíamos passado quarenta anos trabalhando na mesma banda. Carl ajudou a fazer o Dr. Landy ir embora na segunda vez, e eu era grato por isso. No decorrer de 1997, nossa mãe estava mal. Ficamos um pouco mais próximos por algum tempo, mas a saúde dele também estava degradingando. É difícil falar sobre o que acontece com a saúde das pessoas. A vida está se esvaindo delas de uma maneira que é muito difícil de entender.

A última vez que vi Carl foi em sua casa em Benedict Canyon. Carl ainda não havia conhecido Daria. Vivia dizendo que não queria conhecê-la até que estivesse melhor, porque não queria assustá-la. Recebemos uma ligação de Gina, a esposa de Carl, dizendo que queria fazer uma pequena festa para assistir ao Super Bowl e que Carl finalmente queria conhecer Daria, que tinha pouco mais de um ano na época. Quando chegamos lá, Gina nos recebeu.

– Carl está dormindo – ela nos disse.

Havia muitos familiares naquela festa. A mãe de Gina estava lá. Jonah, o filho de Carl, estava lá. Nós nos sentamos com todo mundo, e cerca de uma hora depois Gina foi buscar Carl e o trouxe para a sala de estar em uma cadeira de rodas. Estava muito doente. Sua pele estava muito

amarelada. Exceto pela barba, ele praticamente não tinha mais pelos no corpo. A maldita quimioterapia havia acabado com ele. Até aquele momento, Daria sempre teve medo de qualquer pessoa que tivesse barba. Barbas a faziam chorar. Quando Carl a chamou, porém, ela estendeu os braços e foi direto em sua direção. Ela apoiou a cabeça em seu ombro. Todos nós tivemos a impressão de que seria a sua primeira e última visita ao seu tio Carl. Antes de irmos embora, Carl disse que estava ansioso para viajar a Chicago para cantar comigo no meu novo disco. Quando Melinda e eu entramos no carro, nós olhamos um para o outro, e nós dois estávamos com lágrimas nos olhos.

Algumas semanas depois nós estávamos de volta a St. Charles, trabalhando no disco. Era o nosso aniversário de casamento; assim, levei Melinda a Chicago para jantar no Morton's. Tivemos uma noite maravilhosa, muito significativa e feliz após a tristeza de ver Carl se desintegrando, e voltamos para a casa de St. Charles. Assim que chegamos lá, Joe veio correndo.

– Tenho uma notícia muito ruim – disse ele.

Nós sabíamos, mas também não sabíamos.

– Lamento muito ter que lhe dizer isso, mas Carl acabou de falecer.

Aquilo realmente acabou comigo. Carl era um bom garoto. Nunca se metia em encrencas. Era o pacificador da família, e certamente o pacificador da banda. Era a pessoa mais espiritual que eu conhecia. Uma das razões pelas quais eu queria que ele cantasse certas músicas, especialmente “God Only Knows”, era o fato de que ele conseguia colocar um *feeling* muito inocente e natural nas coisas. Cantores podem ensaiar para alcançar certas notas e aprender sobre os estilos escutando vocalistas de jazz ou cantores de outros países. No entanto, simplesmente ir lá e cantar uma música de uma maneira simples que faz todos que a ouçam sentirem algo profundamente, isso não pode ser ensaiado nem mesmo aprendido. Você tem que nascer com esse dom. Carl nasceu com esse dom. E quando Carl morreu, a coisa com a qual ele nasceu morreu com ele também. Ouvir a notícia da sua morte foi uma das experiências mais duras pelas quais tive que passar. Eu não entendia aquilo. Carl havia partido. Ele foi para algum lugar, mas não sei para onde.

...

Alguns meses após a morte de Carl, Frank Sinatra morreu também. Nunca o encontrei, mas sentia uma conexão muito forte com ele. Ele fez muitos discos excelentes para a Capitol, assim como nós. Sempre adorei sua voz, e durante as épocas mais difíceis colocava suas músicas para tocar enquanto tentava dormir. Ouvi dizer que B. B. King fazia a mesma coisa, e isso faz sentido; havia algo muito relaxante na maneira que ele conseguia encontrar a parte triste de uma música. Minha filha Carnie queria até mesmo gravar um álbum das músicas dele comigo. Achei que aquilo era um pouco estranho, então não aceitei. Nunca vou ser Frank Sinatra.

Houve uma vez em que eu estava nos bastidores antes de um show e estava muito nervoso. Sempre fico nervoso antes de um show. Nunca sei como uma plateia irá responder à apresentação. Alguém naquele show conhecia outro alguém que trabalhava com Sinatra, que sabia que Sinatra vomitava antes de cada apresentação. Adorei ouvir aquilo, e não porque eu gostei de imaginar Sinatra enjoado, mas porque não conseguia acreditar que alguém tão tranquilo quanto ele tinha os mesmos problemas que eu. Escrevi uma música para ele certa vez, chamada “Still I Dream of It”. Ele não disse sim para a canção, e isso me incomodou. Era uma bela canção sobre solidão e esperança.

Still I dream of it
Of that happy day
When I can say I've fallen in love
And it haunts me so
Like a dream that's
Somehow linked to all the stars above ⁶

A música acabou entrando em um álbum chamado *Adult/Child*, que estava cheio de músicas do tipo. Era um álbum dos Beach Boys que nunca chegou a ser lançado. Eu a compus em 1977, durante um período muito interessante para o grupo, mesmo que tenha sido um período difícil. *Adult/Child* tinha arranjos feitos por Dick Reynolds, que trabalhou conosco no *The Beach Boys' Christmas Album* em 1964, no mesmo ano em que ele trabalhou com o próprio Sinatra. Eu queria fazer um álbum com um *feeling* similar ao dos discos de vocalistas clássicos como Sinatra, e por isso chamei Dick Reynolds para nos ajudar. Outros rapazes do grupo

não gostaram da ideia. Mike não conseguia acreditar. Quando ouviu as demos, simplesmente balançou a cabeça negativamente e ficou olhando para mim. A gravadora também não sabia direito sobre o que achava do álbum. Geralmente as gravadoras concordavam com os outros rapazes do grupo. O álbum nunca chegou a ser lançado, embora eu tenha conseguido colocar a demo de “Still I Dream of It” na trilha sonora do documentário de Don Was que fizemos em 1995.

Adult/Child foi o título dado pelo Dr. Landy. Ele queria dizer que sempre havia duas partes de uma personalidade, sempre um adulto que quer estar no controle e uma criança que quer ser cuidada; sempre um adulto que acha que conhece as regras e uma criança que está aprendendo e testando as regras. Eu também pensava naquele título em termos de família. Pensava no meu pai e em mim, e em todas as coisas que ele fez que foram boas e ruins, todas as coisas sobre as quais posso conversar facilmente e todas as coisas sobre as quais não consigo falar de jeito nenhum.

Em dezembro de 1963 os Beach Boys lançaram *Little Saint Nick*, nosso primeiro disco de Natal. Um mês depois, Frank Sinatra começou a trabalhar em um álbum chamado *America, I Hear You Singing*, no qual Dick Reynolds ajudou a fazer os arranjos. Era um álbum de músicas patrióticas e cheias de esperança feito em dueto com Bing Crosby; eles o gravaram em resposta ao assassinato de Kennedy, que havia acontecido naquele mês de novembro. No dia do assassinato eu estava em casa, brincando um pouco no piano e relaxando. Quando os disparos aconteceram, todo mundo soube instantaneamente. Estava em todos os canais de TV e em todo tipo de notícia. Liguei para Mike e ele perguntou se eu queria escrever uma música sobre aquilo. Respondi que sim, certamente. Parecia algo sobre o qual tínhamos que pensar a respeito, e músicas eram a maneira pela qual eu pensava a respeito das coisas. Fomos até o meu escritório e depois de meia hora nós estávamos com “The Warmth of the Sun”. Não pensávamos nela como uma grande canção. Era uma resposta pessoal. Mas ela cresceu com o tempo, por causa da história que trazia consigo.

...

Tenho medo de muitas coisas, e posso dizer com certeza que subir ao palco depois de *Imagination* foi uma das coisas mais difíceis que já fiz. Tocar ao vivo com a banda não era algo que eu gostava muito de fazer, mesmo nos velhos tempos. Quando eu assisto às nossas apresentações no *Ed Sullivan* ou no T.A.M.I. Show, consigo me lembrar do desconforto enorme que eu estava sentindo. Muitas das minhas piores lembranças são de estar nervoso lá em cima, e muitas outras são das coisas que fiz para não ficar nervoso lá em cima. Algumas das bebedeiras aconteceram por causa disso. Algumas das drogas foram por causa disso. Algumas das vozes na minha cabeça, eu ouvia pouco antes de subir ao palco, e elas não tinham nada de bom para dizer sobre mim.

Quando Melinda me disse que eu devia pensar em fazer alguns shows solos para *Imagination*, eu tinha todo tipo de justificativas para dizer não. As pessoas só queriam ouvir os velhos sucessos? Não queriam; o álbum estava recebendo críticas bem favoráveis. Eu era velho demais? Não era; outros roqueiros estavam fazendo a mesma coisa, e alguns ainda eram mais velhos que eu. Eu não tinha uma banda? Isso a fez parar por alguns momentos. E então, certa noite, nós vimos um grupo chamado The Wondermints em Hollywood. Eles tocaram várias músicas dos Beach Boys em seu show, e eu gostei do que fizeram com elas. Mantiveram o espírito das versões originais. O artista principal dos Wondermints, Darian Sahanaja, parecia entender a maneira com a qual as minhas músicas foram construídas. Naquela noite, eu mandei alguém perguntar a eles se queriam ser a minha banda. Os Wondermints adoraram a ideia. Acrescentamos alguns outros músicos de Chicago com os quais trabalhamos quando estávamos gravando *Imagination* – especialmente Scott Bennett, que tocava guitarra, teclado e vibrafone, e Paul Von Mertens, que tocava sax, gaita e órgão – e, de repente, eu tinha uma banda.

Tocar com a nova banda era diferente de tocar com os Beach Boys. Ouvir minha banda de apoio atrás de mim era uma loucura. Antigamente, eu sempre me senti como se estivesse bem no meio de tudo. Com os novos músicos, havia certa distância – não no mau sentido, mas eles estavam atrás de mim, ajudando-me a dar vida às minhas músicas. Não havia o mesmo tipo de ego e o mesmo tipo de conflitos e discussões, porque não éramos o mesmo tipo de família. Isso fazia as coisas serem um pouco

menos íntimas, mas talvez também as tenha deixado melhor. E, após algum tempo, nós já havíamos nos transformado em uma família.

Fizemos alguns espetáculos com outras pessoas, incluindo Jimmy Buffett, shows em que subimos ao palco e tocamos alguns sucessos. Nosso primeiro show de verdade foi em Ann Arbor, no Michigan. Era 9 de março de 1999; eu me lembro da data porque tinha muitos nozes. Eu estava sentado no piso do camarim. Não tinha certeza se conseguiria sair dali. Todas as coisas nervosas estavam acontecendo comigo. Meu amigo Ray Lawlor veio aos bastidores para me ver. Quando viu como eu estava me sentindo, sentou-se e ficou em silêncio por um minuto. E em seguida disse o meu nome.

– Brian. Você já acertou o *home run*. Agora falta só correr pelas bases.

Eu saí do camarim e arrebentei naquela noite. E o público adorou.

Na noite seguinte em Chicago, no Rosemont Theatre, eu não tive que sentar no chão do camarim de novo. Saí e olhei direto para a plateia. Jerry Weiss, um amigo que mais tarde passaria a cuidar de todos os detalhes quando estivéssemos na estrada, estava lá. David Leaf estava lá. Melinda sempre estava lá. Certifiquei-me de que sabia exatamente onde essas pessoas estavam, porque elas me davam confiança. E naquela noite, eu a tinha.

Passamos algum tempo fazendo uma turnê pela região do Meio-Oeste; Michigan, Illinois, Wisconsin. Depois de algumas semanas, fizemos um churrasco na casa de St. Charles. Foi muito bom, uma quantidade enorme de hambúrgueres e salsichas. Desci ao estúdio com alguns amigos e comecei a tocar “Marcella”. Essa é uma música que sempre me deixava feliz, porque tinha um pouco da energia do rock n’ roll dos Rolling Stones. É uma canção energizante. Depois, fiz outro *medley* das coisas mais antigas que consegui lembrar naquele momento: “Be My Baby” estava lá, e também “Surfer Girl”.

– Não é melhor voltarmos lá para cima? – perguntou alguém.

– Por quê? – disse outra pessoa. – Vamos ficar aqui embaixo. Isto aqui é vida.

Isso me fez pensar em “Busy Doin’ Nothin’”. Era uma música do final dos anos 1960 que eu escrevi sobre ficar à toa. Eu a cantei praticamente sozinho, o que não acontecia muito naquela época. Marilyn, minha esposa na época, aparecia na música por alguns segundos, mas, fora isso, era

somente eu. É uma bela canção com uma melodia meio bossa nova – doce, leve, com vários lugares agradáveis para a minha voz subir nos cantos da música. Cheguei até a metade da música no porão, e subitamente me esqueci do resto.

– Não estou me lembrando – eu avisei.

– Deixe disso – alguém disse.

Todos devem ter pensado que eu estava brincando. Eu não me lembrava do restante. Estava cansado.

– Para mim, chega – eu falei.

Afastei as mãos do piano e subi para tomar um banho. Escovei os dentes e os cabelos. Por volta de meia hora depois, desci novamente usando o meu roupão de banho. Sentei no piano e a música voltou imediatamente à minha cabeça. Chamei as pessoas que estavam lá em cima:

– Ei, venham aqui. – Algumas pessoas desceram e eu toquei a música inteira para elas.

I wrote a number down
But I lost it
So I searched through my pocketbook
I couldn't find it
So I sat and concentrated on the number
And slowly it came to me
So I dialed it ⁷

É uma música realmente bonita. Uma canção sobre esquecer e lembrar o que esqueci e depois lembrei. Parecia uma coisa engraçada no início, mas depois parecia triste. Muito da vida são perdas. Hoje em dia, ligar para um número de telefone não é nada de mais. Você consegue encontrá-lo em qualquer lugar do seu telefone. Naquela época, porém, era algo preocupante. Talvez você não conseguisse ligar para a garota ou o cara que era dono daquele número. Você pensava por um segundo que eles poderiam ficar eternamente inalcançáveis. Foi assim que me senti em relação a “Busy Doin’ Nothin’” quando ergui as mãos do piano e subi as escadas, mas a música voltou à minha memória.

Algumas coisas nunca voltam. Quando eu era criança nós tínhamos um cachorro chamado Chico. Era um Chihuahua. Nós o deixávamos jogar

beisebol conosco, e ele começou a ficar muito bom naquilo. Ele fugiu de casa. Não sabíamos para onde havia ido. E então um dia eu estava voltando para casa após a escola com Dennis e vimos Chico deitado na sarjeta, morto. Nós dois choramos muito.

Trinta anos depois eu estava sentado em um sofá, tentando pensar em uma música quando o Dr. Landy entrou no quarto.

– Eu trouxe algo para você – disse ele.

Ele se abaixou e em seguida se levantou outra vez, e havia um cachorrinho no chão. Tinha o pelo bege e seus olhos eram felizes, mas não estava abanando o rabinho. Talvez estivesse com um pouco de medo. Sentei-me no chão bem ao lado do cãozinho e o abracei. Dei-lhe o nome de Buddy. Alguns meses depois, o Dr. Landy queria que eu me sentasse ao piano e compusesse uma nova música, mas não consegui. Simplesmente não tinha uma música na cabeça ou no coração. O Dr. Landy entrou no quarto, pegou Buddy e disse que iria tirá-lo da casa. Gloria lhe disse para não fazer aquilo, mas ele não lhe deu ouvidos. Sentei-me no sofá e não consegui me levantar. Não conseguia nem mesmo falar. Tudo que eu conseguia fazer era chorar, e foi isso que fiz.

Há outra música em *Imagination* chamada “Cry”:

A silly quarrel
That's what we had
Then I heard you cryin'
You broke my heart
Broke it in two
How could I have left you alone
Like that to cry⁸

A música era uma daquelas nas quais trabalhei com Joe Thomas. Era sobre uma briga que tive com Melinda. Estávamos em nosso quintal, deitados sob o sol ao lado da piscina. Eu disse que iria embora – não apenas sair da casa, mas iria deixá-la para trás, deixar tudo para trás. Não estava realmente falando sério, mas queria ver o quanto aquilo a incomodava. Ela começou a chorar, algo que quase nunca acontecia. Tentei fazê-la se sentir melhor, mas ainda me sentia mal. Em seguida, afastei-me e escrevi uma música. “Deixar você sozinha daquele jeito para chorar” era uma coisa triste para se cantar. Era triste por causa da ideia de chorar, e

por causa da ideia de deixá-la sozinha. Dediquei o disco a Carl, que já havia falecido. Denis havia morrido. Meu pai havia morrido. Minha mãe havia morrido. Eles ainda estavam em mim, para lembrar ou imaginar. Mas eu era o último Wilson.

Quando eu crescer e me tornar um homem/Vou gostar das mesmas coisas que atraíam o meu interesse quando criança?/Vou olhar para trás e dizer que desejo não ter feito o que fiz?/Vou contar piadas e ainda gostar daquelas músicas/Quando eu crescer e me tornar um homem?

Surfar é a única vida/A única coisa que existe para mim/Agora surfe, surfe comigo.

Recebi uma carta de um primo distante/Que é dono de um pedaço do paraíso na Argentina/É um planeta diferente, é um lugar diferente/Ele diz que é de outro mundo sem viajar pelo espaço.

Ainda sonho com isso/Com aquele dia feliz/Quando vou poder dizer que me apaixonei/E isso me assombra demais/Como um sonho que está/Ligado, de algum modo, a todas as estrelas no céu.

Escrevi um número num papel/Mas o perdi/Então procurei na minha caderneta/Não consegui encontrá-lo/Assim, sentei-me e concentrei no número/E lentamente ele reapareceu/E, então, eu disquei.

Uma discussão boba/Foi o que tivemos/E então ouvi você chorando/Você despedaçou meu coração/Partiu-o em dois/Como fui capaz de deixar você sozinha/Daquele jeito, chorando.

3| Fundação

Well, back in time with just a rhythm and rhyme
Gregorian chants were a real big thing
They took that chant and added harmony
It was a different sound
But had the same meaning
I know it took us a long while
To go and find us a rock style
I know that we can take it one more mile
“That Same Song”⁹

Em muitos dias eu tenho a mesma rotina. Eu acordo. Desço as escadas e sento na minha poltrona. Observo a minha família circular pela casa. Alguns dias eu volto a me sentar ao piano. Esta casa onde eu moro agora tem uma sala de música separada, embora seja no andar de cima em vez de ser no porão, como em Illinois. Na casa onde morei logo antes de vir para cá, o piano ficava bem no meio da sala de estar. O jeito que as coisas estão agora é melhor. Tenho um pouco mais de privacidade. Todas as pessoas da casa podem ouvir o que estou tocando, mas elas não estão bem ali me observando. Às vezes, depois que eu concebo uma melodia, eu a levo até Melinda. Ela diz se gosta, e também me diz se não sabe realmente se gosta.

Essas melodias com as quais eu estou trabalhando ocasionalmente continuam comigo por mais algum tempo e se transformam em músicas. Mesmo se eu já tiver um título ou alguns versos escritos, gosto de levá-las até um colaborador para terminar. No entanto, essa primeira parte do processo, a parte em que eu estou sentado ao piano simplesmente tocando e ouvindo o que estou tocando, é a maneira pela qual descubro novas canções. O que é uma canção, exatamente? É algo que começa como uma ideia e se torna mais do que isso. Torna-se física, emocional e espiritual.

Sai para o mundo. Pode tranquilizá-lo quando você está se sentindo muito mal. Pode deixar você feliz quando estiver se sentindo triste.

Se você passar a vida inteira tentando encontrar canções, porém, vai perceber bem rápido que não é o primeiro a fazer isso. As pessoas vêm fazendo isso desde que existem pessoas. E se houver períodos em sua vida nos quais você para de fazer isso – porque algo o distrai, ou o enfraquece –, percebe o quanto é importante voltar diretamente para o jogo. As canções estão lá fora o tempo todo, mas não podem ser feitas sem pessoas. Você tem que fazer o seu trabalho e ajudar as músicas a se materializarem.

Minha experiência de fazer *Imagination* com Joe Thomas não foi perfeita. Eu não estava muito convicto em relação a algumas coisas que ele fez naquele disco. Às vezes, quando eu o escutava, ouvia mais Joe nas faixas do que a mim mesmo. Era estranho, porque era o meu nome que estava na capa. Então por que eu não estava me ouvindo na música? Tive a mesma sensação de quando cheguei ao estúdio e os *overdubs* do arranjo de cordas estavam acontecendo sem mim. Senti como se o controle estivesse sendo tirado de mim.

O álbum, contudo, foi uma ótima experiência, de outras maneiras. Foi o que me colocou para fazer música outra vez. E me levou de volta para a estrada. E no verão de 2000 eu lancei um álbum ao vivo da turnê de *Imagination*. Gravei o álbum no Roxy, em West Hollywood, com a minha nova banda. O Roxy era um lugar maravilhoso com uma história extensa. Lou Adler o abriu ainda nos anos 1970. Eu conhecia Lou desde os velhos tempos. Ele foi o empresário de Jan e Dean e produziu, com Carole King, *Tapestry*, que foi um dos maiores discos de todos os tempos. O show no Roxy foi uma experiência incrível, em todos os sentidos. Tocamos várias músicas antigas dos Beach Boys e até mesmo duas novas canções. Uma das novas músicas era chamada “The First Time”, uma canção de amor que também fala sobre paz individual.

In the nighttime when it's dark and cold
I find peace of mind 'cause I have you to hold
When we're sound asleep
And we're breathing slow
Angels up above
And the devil below¹⁰

Tocar “The First Time” pela primeira vez em um show foi uma verdadeira experiência. Foi durante aqueles anos em que os Wondermints passaram a ser a minha banda e eu estava voltando a me acostumar a estar no palco, época em que isso foi especialmente difícil para mim. Às vezes a minha mente se distraía ou eu ouvia vozes e perdia o tempo da música. Voltar ao palco para tocar “The First Time”, ou qualquer música, realmente foi uma experiência de aprendizado. Tive que aprender tudo de novo, partindo do zero. Certa vez, durante um show, bem no meio de “Caroline, No”, eu perdi completamente a noção de tudo que havia à minha volta. Comecei a gritar no microfone:

– Parem, parem, todos vocês, parem! Vamos começar logo antes do refrão.

A plateia adorou me ver tomar o controle desse jeito, e eu vi um enorme sorriso no rosto de Darian. Isso me deu mais autoconfiança. Outra vez, no Japão, estávamos tocando “Barbara Ann”, e fiquei tão animado que me levantei de onde estava, atrás dos teclados, e caminhei pelo palco cantando os meus versos. Durante a parte instrumental, eu cheguei até mesmo a jogar o microfone por trás do corpo e o agarrei com a outra mão. Todos os caras da banda estavam rindo bastante. Quando você se sente bem dessa maneira, consegue fazer tudo melhor: tocar as músicas antigas, apresentar as músicas novas, entrosar-se com a banda, entrosar-se com a plateia, entrosar-se consigo mesmo.

Houve uma vez em que estávamos tocando em Baltimore, diante do porto. Estávamos no meio de “Sloop John B”, e quando eu olhei do palco vi Jerry Weiss na plateia com a minha filha Daria sobre os ombros. Continuei a cantar, mas toda vez que olhava para a plateia eu via Jerry com Daria. Aquilo estava me distraindo demais. Minha mente perdia o foco com muita facilidade naqueles dias, e eu não conseguia aguentar ver Daria ali no meio sem Melinda. Decidi que tinha que fazer alguma coisa a respeito. Bem no meio de uma estrofe eu gritei no microfone, bem alto:

– Jerry Weiss! Jerry Weiss, leve a minha filha de volta para a mãe.

E voltei a cantar logo em seguida, mas era o único. O resto da banda estava rindo. Desde então, toda vez que Jerry entra no recinto durante a passagem de som, um dos caras da banda se aproxima do microfone e me imita: “Jerry Weiss... Jerry Weiss”. Foi Jeff Foskett quem começou com isso, e agora geralmente é Nicky Wonder quem continua a fazer tal coisa, e

às vezes Probyn Gregory também. Eu adoro. Faz todo mundo rir – como aconteceu na primeira vez no palco, como aconteceu com a jogada do microfone em “Barbara Ann” – e isso faz que eu me sinta parte do grupo.

Aquelas primeiras turnês serviram para que eu conseguisse me ligar mais à banda, e também a todas as outras pessoas. Quando você está na estrada, indo de um lugar para outro, vê pessoas em cada cidade: fãs, músicos, amigos de amigos. E quando tocávamos em Los Angeles, era ainda mais especial. Lembro-me de que fizemos uma apresentação no Wiltern Theatre ainda no começo da turnê. Foi como uma reunião de amigos. Quase todo mundo que eu conhecia estava lá. Fiquei muito feliz em ver as minhas filhas Carnie e Wendy no show. Foi algo muito importante para mim. David Anderle estava lá; ele trabalhou comigo. E Van Dyke ajudou a montar a Brother Records para nós no início dos anos 1970. E outro David, o meu amigo David Leaf, também estava lá me ajudando, como fez em todas as turnês daquela época. David originalmente vem de Nova York, e é um grande fã dos New York Yankees, assim como eu. Depois da passagem de som, David e eu assistimos a um jogo da World Series com Ray Lawlor, que também é fã dos Yankees. Era o primeiro jogo da temporada. Esqueci quem eram os adversários dos Yankees, mas sei que o meu time ganhou.

...

Eu compus “That Same Song” para um álbum chamado *15 Big Ones*, mas esse não era o nome original da música. Isso foi no meio da década de 1970, e eu havia passado algum tempo afastado dos Beach Boys. Estava sempre voltando ao grupo ou me afastando deles. Era como uma maré. Eu voltava porque era a minha família, onde eu me sentia confortável, mas era difícil estar lá quando eu não conseguia que as minhas ideias fossem ouvidas da maneira que eu queria; e, naquela época, tudo começou a perder o sentido para mim. Além disso, havia as drogas e problemas com a maneira como eu enxergava as coisas. Havia destruição por toda parte, ao meu redor.

Às vezes, quando eu me afastava dos Beach Boys, acabava mergulhando dentro da minha cabeça mais do que eu queria. Às vezes, conseguia encontrar outro lugar para pousar. No meio da década de 1970,

comecei a trabalhar mais com um grupo de pessoas que eu conhecia. Bruce Johnston, que me substituiu nos Beach Boys quando parei de fazer turnês, havia saído da banda recentemente, e estava montando um novo projeto com Terry Melcher. Eles estavam colaborando com Gary Usher, que havia composto algumas das primeiras músicas dos Beach Boys comigo, e um cara chamado Curt Boettcher, que havia saído do Wisconsin e criado bons discos com várias bandas diferentes. Dean Torrence, de Jan e Dean, também estava lá. Todos esses caras estavam tentando criar novas canções, que na verdade eram canções antigas. Eles adoravam o rock n' roll que ouvíamos enquanto estávamos crescendo, e queriam rejuvenescê-lo com tudo que haviam aprendido sobre fazer música em seus outros grupos.

Houve muitos nomes para aquele grupo. Eu estava pensando em nomes o tempo todo naquela época. Alguns anos antes eu havia trabalhado em um álbum com Marilyn e sua irmã Diane. Fiz o disco com um cara chamado David Sandler. Chamamos o grupo de Spring, mas isso acabou confundindo as pessoas, por algum motivo. Fora dos Estados Unidos eles eram chamados de American Spring, o que parecia ainda mais confuso. Os Pendletones haviam se tornado os Beach Boys sem que percebêssemos, e o novo nome acabou nos dando sorte. Era fácil de lembrar e colocar uma ideia na mente das pessoas sobre o que iriam ouvir. O grupo com Bruce, Terry e os outros se chamou The Legendary Masked Surfers, um nome ao estilo do Cavaleiro Solitário. Algumas músicas saíram com aquele nome, mas este não pegou. Acabaram se chamando de California Music, porque todos os rapazes tinham ideias sobre as músicas da Califórnia, e eram diferentes das ideias de outras pessoas – diferentes de cantores e compositores como Jackson Browne, diferentes de grupos como Fleetwood Mac, e diferentes de pessoas como Van Dyke. Tinham o próprio senso de rock n' roll, harmonia, *vibe* e tempo.

O California Music nunca chegou realmente a decolar. O grupo fez alguns discos de acordo com a ideia original. Eu cheguei a produzir uma versão de “Why Do Fools Fall in Love”, a música de Frankie Lyman, que incluía um trecho falado que era um aceno a “Get Back”, dos Beatles. Fizemos uma versão de “Jamaica Farewell”, uma música de calypso que todos conheciam do álbum de Harry Belafonte. Todo mundo tinha aquele disco, aquele com o fundo vermelho em que ele aparecia com uma camisa

verde. Parecia como se uma das mãos dele estivesse saindo diretamente da foto da capa. Ajudei com algumas outras músicas, mas não estava nos meus melhores dias. Sentia-me inseguro como produtor porque me sentia inseguro como pessoa. Mas tentei.

Durante a época em que Terry e Bruce estavam gravando com o California Music, eles tinham uma empresa chamada Equinox Records. Eu assinei um contrato com eles, embora os Beach Boys ainda estivessem com a Reprise Records. Ninguém ficou feliz com o meu acordo com a Equinox, e todos começaram a me pressionar para voltar aos Beach Boys. Marilyn fez bastante pressão. Achava que era errado eu dar as costas para o grupo. Ela havia presenciado várias ocasiões nas quais eu me afastei, mas desta vez achava que eu estava me afastando demais e que não conseguiria voltar. As drogas e os problemas na minha mente estavam me fazendo afundar. Foi bem nessa época que ela trouxe o Dr. Landy pela primeira vez, e eu acabei voltando para os Beach Boys. Primeira vez, mesma música.

Foi uma época estranha para voltar a tocar com os Beach Boys. O grupo havia assinado com a Reprise, mas já fazia algum tempo desde que lançáramos um disco. O último havia sido *Holland*, de que a gravadora não gostou. Não queriam nem mesmo lançá-lo até acrescentarmos uma faixa que pudesse ser um sucesso. A música que acabamos acrescentando foi “Sail On Sailor”, que escrevi com um produtor musical e cantor chamado Ray Kennedy, e com Van Dyke. Não digo que a escrevi com os dois. Houve dois momentos diferentes. Eu a compus uma vez, por volta de 1970 ou 1971, com Ray e Danny Hutton, porque achava que seria uma boa música para o Three Dog Night. No entanto, não a terminamos. Ficou complicada demais. E então, alguns anos depois, quando a Reprise não gostou de *Holland*, Van Dyke veio até a minha casa e tocou uma coisa que havia composto para mim, e eu trabalhei naquela música com ele. Tudo isso junto se tornou “Sail On Sailor”. Essa música entrou no *Holland* e se tornou um dos nossos maiores sucessos no início da década de 1970. Não havíamos, contudo, dado nada à Reprise desde *Holland*, e eu não sabia direito para onde as coisas estavam indo.

Eu estava passando a maior parte do tempo na casa de Bel Air, com Marilyn e as crianças. Lembro-me de uma vez em que um rapaz veio até a casa. Havia conhecido Dennis em um show e Dennis lhe deu o meu

número e o meu endereço, e disse a ele para vir falar comigo. Eu não sabia disso, mas num belo dia ouvi a campainha tocar e abri a porta. – Oi! – eu disse.

O rapaz estava com uma expressão surpresa no rosto. Talvez eu não tivesse a aparência que ele esperava. Meu cabelo estava mais longo do que aparecia na capa do álbum *Holland*, minha barba estava maior, e eu estava mais pesado. A maior parte do peso extra estava na minha barriga, e era para lá que o rapaz estava olhando.

– Oi, Brian. Você não me conhece, mas eu queria vir até aqui para conversar com você. Peguei seu endereço com o seu irmão Dennis, em Nova York – explicou o rapaz.

– Em Nova York? O que ele estava fazendo lá?

– Estava fazendo um show com os Beach Boys.

– Oh – eu disse. – Entre.

Fomos até a sala de música. Perguntei a ele por que viera conversar comigo, e o rapaz disse que queria me agradecer por todas as músicas que eu havia criado. Disse que as canções o haviam ajudado em momentos difíceis.

– Você realmente queria me conhecer? – perguntei. – Tem certeza de que não quer conhecer John Lennon ou Harry Nilsson? Eu já não sou mais ninguém.

O rapaz riu. Deve ter achado que eu estava brincando, mas eu não estava. Não sabia para onde as coisas estavam indo. Não queria pensar naquilo. Até onde eu sabia, a Saga da Califórnia era a melhor coisa que havia no disco que acabáramos de fazer.

Fiquei sentado ao piano e toquei para o rapaz algumas músicas nas quais estava trabalhando: “Just an Imitation”, “Spark in the Dark”, “Shortenin’ Bread”, “I’m into Something Good”, “Ding Dang”. Em seguida, fiquei impaciente. Isso acontecia o tempo todo. Não gostava do que estava fazendo e queria fazer outra coisa.

– Ei, vamos até a casa do meu amigo Danny Hutton – eu disse e entramos no carro do rapaz.

Primeiro, decidi que precisávamos fazer um *pit stop*, e entramos na primeira loja de bebidas que vimos. Queria algo doce para ficar alegre. Havia um licor de chocolate que eu bebia o tempo todo na Holanda chamado Vandermint, e revirei o lugar procurando por ele. Estava no alto

de uma prateleira e eu o peguei. Eu tinha altura suficiente para alcançá-lo. Abri a garrafa ali mesmo, dentro da loja, e tomei alguns goles.

– Bem, acho que nós o compramos – eu disse ao rapaz, que começou a rir. – Ei, você tem dinheiro? – eu indaguei.

Ele parou de rir e me deu uma nota de vinte dólares.

Na casa de Danny Hutton, em Laurel Canyon, havia uma festa em andamento. Dan dava festas o tempo todo naquela época. Havia garotas, drogas e tudo mais. Fui direto até os discos dele, encontrei os de 45 RPM, e comecei a pegar um por um.

– The Four Tops?

– Não – eu disse. – Ray Stevens? Não. Rare Earth? Não. – Não parei até encontrar o que eu queria, e em seguida o levantei bem alto para que todo mundo o visse.

– Eu sabia que Danny teria este aqui. Era “Be My Baby”, cantado pelas Ronettes, composto e produzido por Phil Spector. Eu o coloquei no toca-discos.

A abertura daquele disco, o bater dos tambores, fez-me regredir uma década, até o outono de 1963. Foi antes do assassinato de Kennedy, antes de “The Warmth of the Sun”. Eu estava na rua, dirigindo e escutando rádio, e o DJ começou a falar e anunciou uma nova música. Era “Be My Baby” e ela me deixou no chão. Acho que eu disse alguma coisa em voz alta, embora estivesse sozinho no carro, como: “Mas que diabos?”. Em seguida, parei o carro na lateral da estrada para escutar o restante do disco, para poder ouvir o refrão outra vez. Tentei compreender como todos os instrumentos estavam tocando.

Antes de Spector, as pessoas gravavam todos os instrumentos separadamente. Tinham um ótimo piano, uma ótima guitarra e um ótimo baixo. No entanto, ele pensava na canção como um instrumento enorme. Gigantesco. O tamanho era muito importante para ele, as dimensões de cada som. E tinha a melhor bateria que eu já ouvi. A música estava no rádio, o que significava que ela chegava até mim de um lugar distante, mas também estava bem ali, comigo, no carro. Ela me fazia lembrar da espingarda de chumbinho que eu tinha quando era criança, o que era uma coisa muito estranha. Havia uma plantação de feijões a leste da nossa casa, e um dia um cara qualquer estava parado ali, sentado em uma motocicleta. Quando disparei a espingarda, o cara simplesmente caiu da moto. Achei

que aquilo tivesse acontecido porque o acertei com o chumbinho. Pode ter sido uma coincidência, mas era assim que eu pensava na situação, na qual eu podia ter afetado o cara no campo de feijões. É assim que as grandes músicas funcionavam também. Você está em um campo de feijões e algo o atinge quando você menos espera, e o derruba da sua motocicleta.

Na casa de Danny, naquele dia, quando eu coloquei “Be My Baby” no toca-discos, não conseguia parar de escutar a introdução. Aqueles tambores ficaram gigantescos, devido à maneira que Phil Spector os gravou. Toquei o começo dez vezes até que todo mundo na sala me mandou parar. E aí toquei aquele trecho mais dez vezes.

...

Nesse meio-tempo, a nossa antiga gravadora, Capitol, havia lançado *Endless Summer*, um álbum duplo com todos os nossos sucessos mais antigos, que recebeu o mesmo nome do famoso filme sobre surfe. *Endless Summer*, o álbum, saiu em 1974 e começou a vender horrores; isso fez a Capitol lançar uma segunda seleção de hits, *Spirit of America*. Os dois tinham belas capas ilustradas. *Endless Summer* tinha todos os nossos rostos. *Spirit of America* tinha o Mickey Mouse, uma luva de beisebol e uma garota deitada com o logotipo do coelhinho da Playboy em suas roupas íntimas.

Al e Mike perceberam o sucesso que os dois álbuns da Capitol estavam fazendo – era impossível não notar. Entenderam que aquilo era um sinal de que deveríamos aproveitar o amor que as pessoas nutriam pelas nossas músicas antigas. Nosso selo, Brother Records, conseguiu temporariamente recuperar os direitos sobre nossas músicas antigas e lançou nossa compilação, *Good Vibrations*, pela Reprise. O álbum vendeu bem, mas não tão bem quanto os discos da Capitol. Al e Mike, porém, não estavam interessados somente em relançamentos. Queriam fazer mais músicas como “I Get Around” ou “The Warmth of the Sun”. Havia outras ideias na sala também. Voltei a me reunir com o grupo com ideias similares às dos caras do California Music. Queria fazer covers somente de músicas antigas, fazer um disco sobre os discos que eu amava. Dennis e Carl queriam continuar seguindo em frente e fazer novas músicas, assim como

estávamos fazendo em *Holland*. Não queriam voltar aos anos 1960 ou 1950.

Tivemos longas discussões sobre a melhor direção – discussões infundáveis, alguém poderia dizer. E o Dr. Landy estava em várias delas. Estava tentando me deixar em forma e se metendo na maneira em que conversávamos uns com os outros. Ele nos arrastava por verdadeiras maratonas de conversa. Lembro-me de uma que durou seis horas, sem pausa. Todos diziam o que pensavam, e também diziam que estavam ouvindo o que os outros estavam dizendo, e depois diziam aquilo que pensavam que era importante que todos ouvissem. Embora eu fosse a única pessoa oficialmente sob os cuidados do Dr. Landy, vários rapazes haviam se envolvido com coisas diferentes, gurus, meditação ou dietas especiais. Mike fazia isso há anos, desde o fim dos anos 1960, e eram aspectos que apareciam em suas músicas.

Conversamos tanto que eu decidi que devíamos chamar o álbum de *Group Therapy*. Esse era o nome de uma banda da qual Ray Kennedy fez parte nos anos 1960, e talvez estivesse em algum lugar da minha mente, mas, de maneira geral, pensei nisso porque a expressão resumia tudo que estava acontecendo naquela época. O nome resumia as discussões sobre a direção criativa, a dificuldade que eu tinha para voltar a fazer parte do grupo e a chegada do Dr. Landy. No entanto, a banda não aceitou. Acho que eles pensaram que o nome demonstrava demais às pessoas o que estávamos passando. Renomeamos o álbum para *15 Big Ones*, porque já estávamos fazendo música havia quinze anos e havia quinze músicas no disco. Eu não gostei muito da capa daquele álbum. Era um ano de Olimpíadas, e então fizeram uma capa com tema olímpico, com cinco anéis e os membros da banda dentro deles. Acabou ficando com cara de *game show* televisivo, *Hollywood Squares* ou coisa do tipo. Eu apareço no anel do meio, no alto, que é branco na capa do álbum, mas preto no logotipo das Olimpíadas.

Adorei a versão de “That Same Song”. Marilyn cantava a parte mais aguda, porque a minha voz não conseguia alcançar aquelas notas. Ela tinha uma voz maravilhosa. Mas esses momentos eram raros. O álbum era uma obra compartilhada. Ninguém estava realmente no controle. Você precisa ter controle na vida. Precisa de autocontrole, e precisa de controle sobre as ideias. A razão para o controle é que ele deixa uma ideia acontecer, em vez

de impedir duas ou mais ideias de acontecerem. É por isso que há uma sala de controle em um estúdio de gravação ou num estúdio de TV. O controle, contudo, nem sempre é algo bom. Pode criar harmonia, mas pode causar mágoas nas pessoas que não estão no controle. Isso pode acontecer com maridos e esposas. Pode acontecer com pais e filhos. Pode acontecer com médicos e pacientes.

Falta de controle leva a outros problemas. Quando *15 Big Ones* foi lançado, a gravadora fez bastante propaganda dizendo que eu estava no disco. Montaram uma campanha enorme com o slogan “Brian está de volta!”, e depois gravaram um especial para a TV conosco em que cantávamos “That Same Song” com um coral gospel, e um esquete de comédia com os Blues Brothers. Bem, naquele esquete, eles não eram os Blues Brothers, mas os atores dos Blues Brothers, e estavam interpretando policiais que chegavam, me tiravam do meu quarto e me obrigavam a sair de casa para surfar. Foi bem legal. Belushi e Aykroyd: caras engraçados.

Mas eu estava realmente pensando no álbum, e em como o fantasma do álbum que eu queria fazer, o disco com o velho rock n’ roll, estava lá, embaixo de tudo. E as partes do disco que eram excelentes de várias maneiras. Carl está magistral em “Palisades Park”. É um dos meus cinco vocais preferidos dos Beach Boys. Ele acertou na mosca. Sempre ouço um dos versos, “the girl I sat beside was awful cute”, como “the girl I sat beside was... aw, fuck you”. Não faz sentido na música, mas é assim que eu a ouvia. A bela versão original foi gravada por Freddy Cannon, que também fez “Tallahassee Lassie”, mas a versão de Carl ficou infinitamente melhor. Para “Just Once in My Life”, ele e eu cantamos juntos, e toquei os sintetizadores e o piano. Nos divertimos muito cantando. Com aquilo e com “Chapel of Love”, tive uma laringite. Não estava usando a minha voz normal. Era uma voz assumida. Eu tive de segurar as pontas para conseguir completar toda a gravação do vocal. Para mim, basicamente é um álbum com laringite.

É também um álbum inspirado por Phil Spector. Muitas das músicas em *15 Big Ones* foram feitas por ele primeiro. Como produtor, Phil gravou as versões originais de “Just Once in My Life” e “Chapel of Love”. Sua versão desta última, com os Dixie Cups, estava no topo das paradas quando os Beach Boys entraram na parada pela primeira vez em 1964.

Havia até mesmo uma música dele que quase ninguém conhecia, “Talk to Me”.

Phil Spector é uma das principais razões pelas quais eu queria fazer *15 Big Ones* tornar-se um disco de rock n’ roll antigo, porque ele é uma das principais razões pelas quais eu queria fazer rock n’ roll. Seus discos eram tudo para mim quando eu estava aprendendo a ser produtor. Se a produção de um álbum é equivalente a estar no controle, ele era a pessoa com o controle total. Eu tinha conhecimento sobre vozes, ou pelo menos achava que conhecia a respeito, desde cedo. Escutava músicas de grupos harmônicos e descobria como todas as vozes funcionavam em conjunto. Trabalhei com muitos outros produtores quando era jovem, e muitos deles me ensinaram coisas – truques com vocais ou instrumentos, como duplicar faixas ou onde posicionar um microfone –, mas acho que aprendi muito mais ouvindo os discos de Phil Spector. Sempre digo que foi ele que me ensinou a produzir discos.

Ouvir “Be My Baby” no carro foi a minha primeira lição. Alguns dias depois, fui até o estúdio em Ventura onde Phil Spector estava trabalhando. Entrei lá para conhecê-lo. Ele conhecia os Beach Boys porque “Surfin’ U.S.A.” havia sido um grande sucesso e todos estavam falando sobre bermudas e sandálias huarache. Eu disse a ele que havia ouvido “Be My Baby” e que a achava fantástica. Conversamos sobre outras músicas. “Then He Kissed Me” estava tocando havia poucos meses. Ele me disse que estava começando a trabalhar em um álbum de Natal, e achei muito empolgante ouvir aquilo, mas “Be My Baby” continuou sendo muito importante para mim.

Anos mais tarde, eu fui visitar Phil Spector na United Western Records. Era meados da década de 1990, e ele estava produzindo Celine Dion, preparando um grande disco para um retorno triunfal que nunca acabou acontecendo. Phil às vezes fazia festas em salões de boliche, e às vezes me convidava. Melinda e eu íamos, mas aí dei para trás. Phil nunca mais me convidou. E depois, alguns anos mais tarde, eu estava tocando com B. B. King em Nova York e a compositora Ellie Greenwich veio aos bastidores para conversar comigo. Eu a abracei.

– Todo dia eu acordo e agradeço a você – eu disse, deixando-a confusa.
– Você sabe. Por ter composto “Be My Baby” para mim.

Era isso que eu sentia – que a música havia sido feita para mim. Houve outras músicas que me atingiram quase com a mesma potência: “Rock Around the Clock”, “Keep A-Knockin’”, “You’ve Lost That Lovin’ Feeling”, “Hey Girl”. Mas é difícil recriar a sensação de ouvir “Be My Baby” pela primeira vez.

...

Quando se pensa que algumas músicas foram feitas especialmente para você, começa-se a prestar uma atenção especial a elas, e cresce a partir dessas canções. É como um prédio sendo construído. Você tem um alicerce, e depois continua a acrescentar andares até que olha para baixo – e vê que está tão longe do chão que não sabe como chegou até ali. É assim que sempre foi para mim.

Quando eu comecei a me interessar por música, passei a frequentar uma aula optativa no Ensino Médio ensinada por um cara chamado Fred Morgan. Ele era um cara interessante. Ensinau que a música era um contraste, partes pálidas *versus* partes emocionais, e que nem todos os instrumentos em uma canção tinham que ir na mesma direção. Ele me reprovou naquela matéria porque eu não sabia compor música clássica, mas me fez pensar sobre as diferentes maneiras em que a música pode funcionar. Algum tempo depois eu o vi numa reunião da turma do Ensino Médio.

– Você reprovou na minha matéria, mas tirou notas ótimas na música – disse ele.

As minhas ideias estavam só começando, mas sabia que estava no caminho certo quando ouvi a mim mesmo tocando o boogie-woogie que o tio Charlie havia me ensinado.

Algum tempo depois eu aprendi a escrever partituras com um amigo do meu pai chamado Dean Brownell. Ele me ensinou a colocar verdadeiramente a música no papel: anotar as semínimas, as mínimas e as colcheias. Por volta dessa época o meu pai comprou um gravador de fita para mim, um Capitol, com uma função chamada ping-pong, em que era possível gravar várias vozes e mixá-las em uma única faixa. Tentei gravar uma música dos Four Freshmen nele, fazendo minha mãe, meu pai, Dennis e Carl cantarem no gravador comigo. A música se chamava “It’s a Blue

World”: “It’s a blue world without you/ It’s a through world for me”. Todos nós cantamos juntos e ficou muito bonito.

Depois dos Freshmen, eu ouvia fragmentos e pedaços de melodia na minha cabeça, mas não conseguia me concentrar em nada de concreto. Era como observar peixinhos dourados nadando de um lado para o outro. Eles disparam para um lado e você vê um lampejo alaranjado, mas não sabe realmente se estão indo ou vindo. Entretanto, certa tarde eu estava no meu carro e pensei em um trecho que se transformou num trecho maior. Começou quando eu estava cantarolando uma música da Disney, “When You Wish Upon a Star”, que era cantada por Dion and the Belmonets. O disco deles era vermelho como o de Harry Belafonte com “Jamaica Farewell”. Comecei a murmurar aquela música, mas a mudei na minha cabeça. Ela combinava com outras músicas que eu conhecia, como “Little Girl Blue”, dos Four Freshmen, e depois de algum tempo já não soava com nada que eu havia visto antes. Parecia, talvez, que era alguma coisa minha. Escrevi uma parte do que havia na minha cabeça ainda no carro, e depois a terminei quando voltei para casa. Essa música acabou se tornando “Surfer Girl”. Era uma balada lenta. As harmonias que eu ouvia nela eram meio parecidas com as que eu ouvia nas músicas dos Four Freshmen, mas eram apenas um alicerce. Eu construí uma coisa sobre aquele alicerce, e acabou se tornando mais ou menos como a minha casa. Nós a gravamos no estúdio de Hite Morgan, mas essa versão nunca foi lançada. Aliás, o lançamento até aconteceu, bem mais tarde, em uma caixa especial para colecionadores, mas ela não foi lançada num disco de verdade. A versão que todo mundo conhece foi gravada depois. Mesmo assim, já naquela época, eu havia conseguido. Havia escrito uma música e o grupo a gravou.

Já faz mais de cinquenta anos agora, e fico me perguntando o tempo todo sobre o que me fez pensar que eu era capaz de compor algo que fosse realmente meu, que seria capaz de construir algo sobre o alicerce que criei com base em outros cantores e grupos. O que me fez pensar que eu poderia ter minhas músicas? Devia haver algo bem no fundo do meu ser, outro tipo de alicerce. Uma parte veio do meu pai, que também amava a música e compunha canções. Outra parte veio de todas as pessoas ao meu redor que amavam a música e compunham canções. Al compunha músicas. Mike cantarolava coisas que ouvia e tentava transformá-las em alguma coisa. No entanto, havia algo bem lá no fundo que não existia nas outras pessoas.

Em muitas entrevistas as pessoas me perguntaram o que eu seria se houvesse nascido em uma época diferente. Acho que eu teria sido um compositor clássico, mas não como Mozart, Beethoven ou Tchaikovsky. Eu teria sido como Bach, usando contrapontos, dispondo as coisas em camadas. De todos os compositores, ele é o que faz mais sentido para mim. *Switched-On Bach*, o disco de Walter Carlos, foi um dos álbuns mais eletrizantes que já ouvi. Na primeira vez em que eu o ouvi, bem na época em que estávamos terminando a produção de *Friends*, ele me deixou tão animado que eu não consigo explicar. Era muito intrincado e ao mesmo tempo muito claro.

Eu não cresci em uma era de música clássica, entretanto. Cresci em uma era de música pop. E “Surfer Girl” foi a primeira música de verdade que eu escrevi, mas ela demorou algum tempo para vir a público. Na verdade, só foi lançada quando gravamos o nosso terceiro disco. Havia acabado de ser lançada quando eu conheci Phil Spector. Não lembro se ele chegou a mencioná-la. Parece ser o tipo de coisa da qual eu devia me lembrar, mas não lembro. Sei apenas que escutar “Be My Baby” no rádio do carro fez que eu me sentisse muito vivo. E o que ela fez com o meu cérebro e com os sons que estavam ali dentro foi um renascimento. Foi um salto para frente.

...

Aqueles primeiros anos foram todos saltos para frente.

Quando lançamos “Surfin’” como o nosso primeiro single para a Candix, eu não sabia para onde as coisas iriam a partir dali. Todos nós estávamos correndo pela rua, emocionados após ouvir a música, mas talvez não chegasse a ser mais do que isso. Talvez ficaríamos mais velhos, cada um trabalhando em um emprego diferente, e conversaríamos pelo telefone lembrando aquele tempo em que a música tocou no rádio e nós saímos correndo pela rua. As pessoas envolvidas com o rock n’ roll têm carreiras longas agora, mas toda essa coisa ainda era muito nova naquela época. Será que duraria um ano? Será que duraria dois anos? Lembro-me de meu pai falando sobre os nossos sucessos e dizendo que era difícil imaginar que duraria mais do que aquilo.

Mas passou de uma música, pelo menos. “Surfin’” estava deixando de ser novidade e as pessoas começaram a nos pedir uma segunda música. Eu havia composto “Surfer Girl”, mas ainda não era o momento de usá-la. Era uma balada. Mike e eu tínhamos outra música rápida. Havíamos escrito “Surfin’ Safari” e a gravamos para Hite Morgan. Naquele ponto, como “Surfin’” era um sucesso, nós sabíamos que teríamos que assinar com uma gravadora maior. Procuramos por uma. Meu pai procurou conosco. Ele nos levou para conversar com todo mundo. Sentamo-nos em muitos escritórios e ouvimos meu pai explicar o nosso tipo de música para pessoas da idade dele. Elas geralmente assentiam devagar. Às vezes havia caras mais jovens na sala que assentiam mais rapidamente. Quando saíamos, porém, não tínhamos uma sensação boa. Fomos rejeitados por gravadoras como a Dot e a Liberty. A Decca, que rejeitou os Beatles, também nos rejeitou.

Após algum tempo nós conhecemos um cara chamado Nick Venet da Capitol Records. Nick era um pouco mais velho do que eu, mas já tinha experiência. Começou com o jazz, trabalhando com pessoas como Chet Baker e Stan Getz, e depois foi para a Capitol, onde contratou The Lettermen. Eles fizeram sucesso com “The Way You Look Tonight”. Nick entendia de harmonias e entendia de música, e gostava do nosso som. Meu pai o fez nos levar à gravadora. As pessoas diziam que o meu pai era mandão, e realmente era, mas ele tinha noção de como as músicas eram montadas e como brigar para que fossem ouvidas. Há muitas coisas que eu gostaria que não tivessem acontecido com o meu pai, mas, sem ele, nada teria acontecido. Essa é a característica de um alicerce. Você precisa tê-lo para construir sobre ele.

A Capitol gostou da ideia de ter “Surfin’ Safari” como nossa segunda música, mas disseram que precisávamos regravá-la. Sempre que criávamos novas músicas, eu as escrevia e fazia os arranjos, e Nick e meu pai as produziam. Nick era um cara muito agradável e eu aprendi muito com ele.

Começamos a trabalhar com outras pessoas também. Um amigo nosso chamado David Marks, que costumava vir até a nossa casa para cantar, juntou-se à banda para tocar guitarra base, e outro amigo chamado Gary Usher começou a trabalhar conosco, compondo novas músicas. O tio de Gary morava perto de nós, em Hawthorne, e ficava conversando sobre música com o meu pai. Alguém disse a ele que tínhamos uma banda, e

outra pessoa disse que Gary era um bom músico e que sabia escrever boas letras. Isso foi ótimo para mim, porque gostava de contar com alguém capaz de pegar as coisas nas quais eu estava pensando e transformá-las nas palavras certas.

Gary também conhecia um pouco sobre produção, embora fosse apenas alguns anos mais velho. Ele me ensinou a abrir a minha voz, colocando faixa sobre faixa. A primeira música dos Beach Boys em que tentamos fazer isso foi “Surfin’ U.S.A.”. Fui até Mika e disse a ele o que Gary havia me contado, que era possível uma pessoa cantar sobre a própria voz. Também gravamos algumas músicas em que Gary estava cantando o vocal principal, embora não tenham sido lançadas. Uma delas se chamava “One Way Road to Love”. Nós fizemos os *backing-vocals* nessa música, mas não combinou muito com os vocais de Gary – ele tinha uma espécie de trejeito soluçante, um som ao estilo de Buddy Holly. Outra música se chamava “My Only Alibi”. Nós ficamos mais contidos com os *backing-vocals* nessa música, e ela ficou melhor. Phil Spector me ensinou a colocar tudo, mas outras pessoas me ensinaram que, às vezes, o que você não inclui é tão importante quanto aquilo que você inclui.

Why do you expect more than my love, dear
Why can't you accept it as it is
I can only love you just so much, dear
Don't you know that's all that I can give?
Human
I'm only human¹¹

Em algum momento acabei produzindo uma música. Isso significava que era eu quem dizia às pessoas o que fazer, e que a música tinha o meu nome nela. Como produtor, também dizia que achava que precisávamos gravar a música no Western Records, um lugar de que Gary gostava, em vez do próprio estúdio da Capitol. Fiquei orgulhoso por tomar as decisões, mas também senti medo. Se você tomasse decisões, se estivesse no controle, então isso significava que você seria o responsável pelo que acontecesse. A primeira música que eu produzi foi “Surfer Girl”. Eu a havia cantado muitas vezes dentro da minha cabeça, e o grupo a havia cantado no estúdio de Hite Morgan. No Western, porém, foi diferente. A melodia estava doce e tinha pequenas subidas e descidas, como se fossem

ondas. A banda, naquela época, era formada somente por membros da família – a minha família e mais alguns parentes, com Carl tocando guitarra, Dennis na bateria, eu no baixo e David Marks também na guitarra. Alguns produtores talvez entrassem no estúdio sem ideias, mas eu estava nervoso demais para isso. Já havia calculado tudo na minha cabeça antecipadamente. Era a única maneira que eu conseguia imaginar de ir de um lugar a outro. Mas, para manter todo mundo trabalhando, eu tentei brincar um pouco. Eu dizia: – *Take* dois! – E em seguida, antes que qualquer pessoa tocasse uma nota, dizia: – *Take* três!.

“Surfer Girl” era uma canção sobre o amor, ou, pelo menos, uma canção que filosofava sobre o amor.

Little surfer, little one
Made my heart come all undone
Do you love me, do you surfer girl
Surfer girl, my little surfer girl¹²

O cara da música fala como se não houvesse nem chegado a conversar com a garota surfista. Ele simplesmente a observa e pensa nela. Eu sou o cara da música. Eu era um pouco tímido, e sempre que começava a conversar com uma garota, ela acabava conversando com Dennis ou Mike. Eles eram mais descolados e mais agressivos, e eu acabava me afastando para imaginar se a menina havia gostado de mim ou se demonstrara algum interesse, por menor que fosse. Sentia-me um pouco solitário às vezes, mas também sabia que isso dava boas músicas. Solidão era algo que todos sentiam, mas as pessoas tinham medo de conversar a respeito. Isso foi algo que aprendi com os Four Freshmen. Eles sempre traziam uma dor em suas músicas – não apenas em suas vozes, mas sobre as coisas que estavam cantando.

A grande música entre as nossas primeiras que todos querem apontar como uma obra sobre solidão é “In My Room”. As pessoas dizem que ela fala sobre como eu me afastei do mundo. O engraçado é que essa foi uma canção que Gary escreveu comigo, e todos nós cantamos nela – eu, Dennis, Carl, Mike e Al. Duas pessoas escreveram uma música sobre solidão e cinco pessoas a cantaram. Ficamos trabalhando nas harmonias durante um bom tempo, até que elas soassem de determinada maneira. Não penso nela

como uma música triste, na realidade. Eu queria que ela ficasse bonita. Acho que isso transpareceu. Quando Gary e eu a compusemos, estávamos em Hawthorne, brincando ao ar livre. Provavelmente estávamos jogando uma bola de beisebol de um lado para outro e fazendo de conta que éramos os Yankees. Depois, voltamos para casa e pensamos na ideia para a música. Ela surgiu rapidamente; levamos, talvez, uma hora para encontrar a linha básica. Meus pais entravam e saíam da sala enquanto trabalhávamos. Minha mãe a adorou. Ela disse a Gary que a música era bonita. Até o meu pai gostou da música. Ele era um crítico bastante severo, mas disse a Gary que ele havia feito um bom trabalho.

...

O tempo salta do outono de 1961, quando ouvimos “Surfin’” no rádio, para o verão de 1963, quando ouvimos “Surfer Girl”. Salta de 1958, quando eu estava no meu quarto com os meus irmãos, ensinando-lhes “Ivory Tower”, para 1965, quando estávamos tocando em praticamente todas as estações do rádio.

O tempo salta e às vezes o tempo pausa. Ele realmente pousou em 1964. Isso pareceu ser mais do que um ano. Tocamos em mais de cem shows, por todo o mundo, e gravamos quatro discos, inteiros ou em partes. Alcançamos o primeiro lugar das paradas pela primeira vez em maio com “I Get Around”, passando “My Boy Lollipop”. O outro extremo de “I Get Around” pode ser uma das melhores músicas que já escrevi, “Don’t Worry Baby”. Eu a escrevi com Phil Spector em mente. Achei que poderia ser a sequência de “Be My Baby” para Ronnie Spector, mas Phil Spector não se animou com a ideia. Naquele ano, não importava. Havia a Beatlemania e a Motownmania, mas também havia a nós-mania. Éramos uma das maiores coisas acontecendo. E, em seguida, éramos a maior coisa que havia desaparecido: o ano acabou com o meu escândalo no avião para Houston. Isso abalou tudo, atingindo até mesmo os alicerces. O que aconteceu foi que tudo que vínhamos construindo durante o ano inteiro acabou crescendo rápido demais, e tombando em seguida.

No entanto, durante todo aquele ano, nós construímos. Começamos 1964 com *Shut Down Volume 2*, um álbum que começamos a gravar no dia do ano-novo. O nome era um pouco estranho – talvez um pouco mais do

que estranho. Não havíamos gravado um *Shut Down Volume 1*. Tínhamos uma música chamada “Shut Down” que estava em nosso álbum *Little Deuce Coupe*, e quando a Capitol lançou uma compilação de sucessos em 1963, eles incluíram essa música e chegaram até mesmo a usá-la como o nome do disco. Foi um sucesso razoável, a ponto de as pessoas pensarem que faria sentido darmos o nome de *Shut Down Volume 2* ao nosso próximo álbum. Fazia sentido? Tínhamos uma faixa-título lá, mas não era nem um pouco parecida com “Shut Down”. Era um instrumental que Carl havia composto. Carl também cantou pela primeira vez como vocal principal em “Pom, Pom Play Girl”.

Quando estávamos fazendo “Surfin’” ou “Surfer Girl”, ainda tocávamos como se fôssemos uma banda de verdade. Tínhamos o meu piano e o baixo, Carl e David Marks na guitarra e Dennis na bateria. Entretanto, para *Shut Down Volume 2*, nós havíamos começado a fazer sucesso de verdade, tanto na Califórnia quanto no resto do país, e isso significava que, quando entrávamos no estúdio para gravar, tocávamos com músicos de estúdio mais velhos. Os músicos que usávamos eram os melhores em Los Angeles. Você podia tocar uma música para eles uma única vez e eles a tocavam exatamente da mesma forma em seguida, acrescentando as próprias ideias às que você teve. Mais tarde, as pessoas os chamavam de The Wrecking Crew, mas, na época, não acho que os chamassem assim. Eles, porém, os chamavam o tempo todo. Trabalhavam com Phil Spector, e essa era uma das razões pelas quais eu os conhecia, e trabalharam com Jan e Dean em “Surf City”. Essa foi uma música que eu compus, ou que comecei a compor, mas não terminei, e Jan e Dean a concluíram. Foi um sucesso enorme para eles, a primeira música sobre surfe a conquistar o primeiro lugar das paradas.

Foi meio esquisito ver que outro grupo conseguiu conquistar o topo das paradas com a minha música. Meu pai não ficou nem um pouco feliz com isso, mas eu não me importava. Achava legal ter um som começando a acontecer, um som que havia começado com “Surfin’”. Era como uma pequena família de músicas. Eram melodias que eu estava fazendo, letras que outras pessoas estavam acrescentando e sons que arranjadores e músicos estavam criando. Os caras que posteriormente viriam a ser chamados de The Wrecking Crew tocaram em “Surf City”. Hal Blaine tocou bateria, assim como Earl Palmer. Billy Strange, que fez os arranjos

para o disco, gostava de ter dois bateristas, e Jan também. Isso tornava a música maior, perto do som gigantesco que Phil Spector conseguia.

Especialmente, eu não me importava que Jan e Dean tivessem colocado “Surf City” no primeiro lugar das paradas, porque isso mostrava às gravadoras que fazia sentido investir dinheiro em grupos como o nosso. É outro tipo de alicerce, um alicerce empresarial: quando se vê que há várias pessoas indo a uma loja para comprar coisas, acrescenta um novo andar para essa loja. Naquela época havia duas famílias de músicas que eram primas próximas: músicas sobre surfe e músicas sobre carrões do tipo *hot-rod*. Músicas sobre surfe eram sobre ir para a praia, ficar sob o sol, pegar ondas e olhar para garotas. Músicas sobre *hot-rods* eram sobre entrar no carro com os amigos e dirigir por aí, com a capota abaixada, comprar hambúrgueres e olhar para as garotas. Nossas músicas sobre carros foram escritas com Gary Usher, e às vezes com um cara chamado Roger Christian, que escreveu “Little Deuce Coupe”, “Shut Down” e “Car Crazy Cutie”.

Well, my steady little doll is a real live beauty
And everybody knows she's a car crazy cutie
She's hip to everything, man, from customs to rails
And axle grease imbedded 'neath her fingernails
Wo yeah (Run a-run a doo ron ron)
Wo oh oh oh (Wo run a-run a doo ron ron)
Oh oh oh now cutie (Wo run a-run a doo ron ron)
Oh oh oh oh oh oh oh oh (Wo run a-run a doo ron ron)¹³

Essa apareceu no álbum *Little Deuce Coupe* também. Essas são as músicas que fizeram as pessoas pensarem que nós fazíamos parte da cultura do automóvel, e eu acho que estávamos, por meio delas.

Embora “Shut Down” e o álbum com a compilação da Capitol fossem parte da mania pelos *hot-rods*, a maioria das músicas do nosso álbum *Shut Down Volume 2* não era. “Fun, Fun, Fun” era, e foi um grande sucesso, mas outras músicas eram canções de amor, como “The Warmth of the Sun” ou “Keep an Eye on Summer”. Trinta e cinco anos depois de fazermos *Shut Down Volume 2*, eu regravei “Keep an Eye on Summer” para o *Imagination*. Regravar uma música é estranho, especialmente quando é uma música que você gravou quando era jovem. Você tenta se lembrar de

coisas que o deixaram feliz da primeira vez, de modo a poder colocar alguns desses sentimentos nos vocais. Caso contrário, serão somente novos músicos e novas tecnologias gravando a mesma música. Outra característica de um *remake* é que você está mirando em um alvo. A segunda “Keep an Eye on Summer”, mesmo que tivesse ideias diferentes daquelas criadas por Joe Thomas ou eu, ainda estava tentando buscar partes da original. A original acertou na mosca.

Era completamente diferente quando trabalhávamos nas músicas pela primeira vez. Quando aparecíamos no estúdio com uma música que eu escrevera, não havia nenhum alvo à vista. Estávamos disparando uma flecha atrás da outra. Não havia nenhum alicerce ainda. Estávamos despejando concreto. Quando tento pensar em um exemplo de como isso funcionou, penso no ano maluco de 1964, e em uma das músicas mais importantes daquele ano maluco: “When I Group Up (To Be a Man)”. Fizemos aquela música no começo de agosto e ela foi lançada antes do fim do mês. Era com essa velocidade que as coisas aconteciam. O prédio era construído da noite para o dia.

Gravamos essa música no Western, também, na sala três, que era a melhor. Fizemos quase quarenta *takes* no decorrer de seis dias. Consegue acreditar nisso? Quarenta *takes*? Você pode me ouvir contando cada um deles. Às vezes nós chegávamos até soarem as primeiras notas graves de Al Jardine antes de as coisas desmoronarem. Às vezes conseguíamos passar da minha primeira parte ao piano. Não chegamos nem mesmo aos vocais durante algum tempo, mas, quando chegamos, isso me causou alguns ataques. Eu queria que a música soasse como uma versão renovada dos Four Freshmen, mas a minha voz era miúda demais. As pessoas me dizem que é possível encontrar essas fitas circulando por aí, às vezes, com nomes como “When I Grow Up (To Be a Man) (2nd vocal overdub take 14)”. É exaustivo olhar para isso, e pensar até onde nós íamos em busca da perfeição. Não sabíamos que estávamos fazendo história, mas era isso que estávamos fazendo.

Às vezes, mesmo quando trabalhava com todo o meu empenho, eu não me alinhava ao restante da banda. Em algum momento daquele ano insano escrevi uma música com Russ Titelman chamada “Guess I’m Dumb”. Levou algum tempo até conseguirmos acertá-la, porque eu estava tentando fazer algo mais adulto. Estava tentando colocar uma *vibe* ao estilo de Burt

Bacharach. Acho que fizemos uns vinte e três *takes* nessa música. Quando eu terminei, ninguém na banda queria cantá-la. A mensagem era legal, mas talvez fosse simplesmente a ideia de ser idiota. Glen Campbell vinha cantando as minhas partes nos shows, então eu a dei para ele.

The way I act don't seem like me
I'm not on top like I used to be
I'll give in when I know I should be strong
I still give in even though I know it's wrong
I guess I'm dumb but I don't care¹⁴

É uma música triste, e também sobre a qual era fácil pensar quando eu estava no comando da banda. Mais tarde, quando não comandava tanto a banda, sentia que era difícil escutá-la. Os Beach Boys nunca a gravaram, mas Glen a tocou nos shows durante a maior parte da sua carreira.

...

Há tantas músicas daquele período que, na verdade, parecem ser uma enorme canção. Estamos cantando aquela mesma música. Durante o ano todo eu pegava algumas coisas e tentava transformá-las em músicas. Geralmente eu nem tinha tempo de olhar o que estava pegando. No verão de 1964, nós lançamos *All Summer Long*. Há um verdadeiro amadurecimento do nosso som nesse disco. Há uma cadência entre som e silêncio em “I Get Around” com o baixo como instrumento condutor. Ninguém havia feito um disco como esse antes. Há um belo trecho instrumental na faixa-título, todas aquelas mudanças sutis, e depois o retorno a uma harmonia coral verdadeiramente estelar. Em “Little Honda”, eu usei um baixo com um efeito *fuzz-tone*. Carl achou que o som daquilo era uma merda, mas eu sabia que seria ótimo. A nossa última música verdadeiramente inspirada pelo surfe, “Girls on the Beach”, está naquele disco. Dennis faz um belo trabalho na parte que antecede o refrão, e as nossas harmonias estão maravilhosas. Todo esse álbum é um ponto de virada para mim e para a banda – ou talvez faça mais sentido dizer que é um ponto de virada para como eu compreendia o processo de compor para a banda.

Depois disso, nós entramos de cabeça no nosso álbum de Natal, e em seguida entrei no avião para ir para Houston. Houston e tudo que veio depois foram uma mudança, definitivamente, porque depois disso comecei a usar o estúdio de um jeito diferente. Tentava aproveitar as coisas que havia aprendido com Phil Spector e usar mais instrumentos sempre que podia. Eu duplicava as linhas de baixo e triplicava os teclados. Isso fazia o som ficar maior e mais profundo. Consegui fazer mais baladas e dar a elas a própria identidade. *The Beach Boys Today!*, que saiu no início de 1965, foi feito antes e depois de Houston. Foi a primeira vez que consegui fazer músicas como “Please Let Me Wonder” que tinham todo esse espaço em si. Eu também vinha fumando um pouco de maconha naquela época, e isso mudava o jeito como eu ouvia os arranjos.

Chuck Britz foi o nosso engenheiro naqueles discos. Ele gostava do jeito que eu trabalhava, deixar que as ideias viessem e em seguida acrescentar mais ideias, e colocar tudo em seus devidos lugares imediatamente. Não era o tipo de pessoa que passava horas no estúdio esperando pela inspiração chegar. Lembro-me dele dizendo a Mike que precisava manter o foco.

– Você não pode brincar em serviço, porque eu tenho que ir embora daqui a meia hora – dizia ele.

E estava falando sério. Se Mike não lhe desse ouvidos, Chuck simplesmente caía fora.

No entanto, esse também foi o início dos problemas com o controle. A Capitol não conseguiu os sucessos que queria com *The Beach Boys Today!*. As músicas eram ótimas. Todo mundo achava. “Do You Wanna Dance?” e “Dance, Dance, Dance” fizeram sucesso, mas não fizeram sucesso do jeito que a Capitol imaginava. Eles imaginaram uma situação em que a torre de sucessos simplesmente ficaria cada vez mais alta. Depois de *The Beach Boys Today!*, eles começaram a nos pressionar para que lhes trouxéssemos grandes vendas. Se era isso que queriam, era isso que eu queria lhes dar. O álbum seguinte, *Summer Days (And Summer Nights!!)*, foi provavelmente o nosso melhor álbum de rock n’ roll. Tinha “Help Me, Rhonda”, uma música na qual Al fez o vocal principal e que era um *remake* de uma música que estava em *The Beach Boys Today!*. Ela chegou ao primeiro lugar das paradas de sucesso. Houve outro grande sucesso no álbum, mas não lembro qual foi neste momento. Ah, lembrei: “California Girls”. Foi

só uma piada. Como eu poderia me esquecer de “California Girls”? É uma das minhas músicas favoritas dentre tudo que já gravamos. Esse é o nosso hino. Se você pedir às pessoas para citarem uma música dos Beach Boys, provavelmente será essa.

A ideia em “California Girls” é que há esse cara que pensa em garotas o tempo inteiro, tanto que ele começa a imaginar todos os tipos de garota, mas ele quer somente um, e é o tipo que há bem na porta de casa. A música começava como aqueles velhos filmes de cowboys, quando o herói montado a cavalo entra lentamente na cidade, *bum-ba-de-dah*. Eu estava tocando isso no piano depois de uma viagem de ácido. Toquei aquilo até quase não conseguir mais ouvir o que estava tocando, e em seguida vi a melodia pairando sobre a parte do piano.

Quando entramos no estúdio com Chuck, ele disse que queria que a guitarra de doze cordas de Carl soasse mais direta na introdução.

– Será que ele pode tocar na cabine? – perguntou Chuck.

Eu nunca havia pensado naquilo antes, mas pareceu uma boa ideia. Carl estava em pé ao meu lado na cabine, e todos os outros músicos estavam no estúdio. Eu conduzi a equipe como uma orquestra. Não é sempre que você consegue uma música perfeita, mas aquela ocasião foi uma dessas vezes. Foi tão perfeita que, quando David Lee Roth a gravou vinte anos depois – e alcançou o mesmo lugar nas paradas, número três –, chamou Carl para fazer os *backing-vocals*, para manter a *vibe*. Eu adoro essa versão. A minha parte favorita é quando ele improvisa e diz “I dig the girls”.

Quando lançamos “California Girls” como single, colocamos outra ótima música no lado B, “Let Him Run Wild”. Quando parei de viajar com a banda depois do escândalo no voo para Houston, passei bastante tempo no meu apartamento pensando nas músicas perfeitas para o grupo. Havíamos composto muitas músicas sobre surfe e muitas músicas sobre *hot-rods* naquele ponto, e eu queria variar. Queria escrever músicas sobre relacionamentos. Eu estava me afeiçoando à minha vida normal e queria crescer musicalmente. Pensava sobre como o amor funcionava às vezes, mas também em como ele dava errado outras vezes. “Let Him Run Wild” era sobre uma garota que estava namorando um cara que não ficava perto dela. O rapaz que canta quer que a garota deixe seu namorado correr livremente até que acabe por deixá-la, de modo que o cantor possa chegar

e conquistá-la. Ele quer que uma coisa ruim aconteça, e que isso se torne uma coisa boa.

Gravamos essa música com a Wrecking Crew outra vez, assim como *Shut Down Volume 2*. Leon Russell tocou piano para nós. Carol Kay tocou baixo. Essas são duas belas maneiras de substituir a si mesmo nos instrumentos. A única coisa de errado ali era eu. Nunca gostei do meu vocal naquela música. Meu vocal está uma merda. É um aborto vocal. Às vezes eu penso em voltar e dar um jeito de consertar aquilo. Eu poderia, mas não fiz. No entanto, consigo ouvir todos os outros e o que eles estão fazendo. Consigo ouvir Carl, Dennis, Mike, Al e Bruce. Consigo distinguir Carl, especificamente. Tudo acontece em pouco mais de dois minutos, e, mesmo com toda aquela estridência, há uma parte que eu nunca consigo passar sem me lembrar de como era ótima a sensação de fazer músicas com a banda. São as duas linhas que levam ao refrão final:

And now that you don't need him
Well, he can have his freedom¹⁵

Algumas músicas vêm e vão. Outras são duradouras. “Let Him Run Wild” era uma dessas músicas duradouras. Acabei regravando para o *Imagination*.

Essas, porém, não eram as únicas músicas no disco de que eu gostava. Gostava de “Salt Lake City” e “Amusement Parks U.S.A.” tanto quanto qualquer outra coisa que fizemos. Eu realmente me esbaldei nelas. Quando as escutei novamente em anos posteriores, elas trouxeram lembranças. Lembrei-me de viajar em turnê a Salt Lake City, e, num dia de folga, nós fomos até o lago que dá nome à cidade. Foi fenomenal. O lago era tão salgado que nem era preciso agitar os braços. Você podia simplesmente se deitar sobre a água e flutuar. Além disso, na cidade, havia um bar chamado The Lagoon, com mais garotas bonitas do que é possível imaginar. Nós colocamos isso na música. Meu pai estava com a gente naquela turnê e não nos deixou beber cerveja. Era como se nós fôssemos mórmons também, exceto pelo fato de que Dennis e Mike não lhe deram ouvidos. Saíam sozinhos. De maneira geral, eu ficava sozinho, ou ficava no hotel e conversava com as garotas no saguão. Uma garota ficou e conversou comigo por um longo tempo, e algumas semanas depois ela me mandou

uma carta. Marilyn a leu e não gostou nem um pouco. A garota tinha ideias sobre como as coisas poderiam acontecer entre nós que não eram aquilo que uma esposa gostaria de ver. E isso fez as coisas em casa ficarem mais difíceis por algum tempo.

...

Não estávamos trabalhando em meio a um vácuo. O ano foi movimentado para nós, mas tudo à nossa volta foi movimentado. O rock n' roll estava dominando tudo, e estava dominando tudo rapidamente.

Uma das partes mais importantes dessa dominação foram os Beatles. Durante *Summer Days (And Summer Nights!!)*, eu escrevi uma música chamada "Girl Don't Tell Me". Foi uma das primeiras músicas nas quais Carl fez o vocal principal, e uma das músicas que fizemos naquela época em que não cantávamos fazendo vocais de apoio para ele. Era quase como se fosse um som diferente. Isso ocorreu porque eu a escrevi com John Lennon em mente. Cheguei até a pensar em dá-la para os Beatles. As pessoas diziam que ela tinha um som parecido com "Ticket to Ride", mas eu não a compus com a intenção de que soasse como alguma música deles. Ela simplesmente tinha aquele *feeling*. As pessoas falam sobre uma rivalidade entre os Beach Boys e os Beatles, mas essa não é a palavra certa. Houve mensagens que foram mandadas de um lado para o outro do oceano. Eles faziam uma coisa, eu ouvia aquilo e sentia vontade de fazer algo tão bom quanto. Quando eles tocaram no *Ed Sullivan* em fevereiro de 1964, o mundo enlouqueceu. Sete meses depois nós estávamos no *Ed Sullivan* também. Eles estavam lançando discos quase tão rapidamente quanto nós – *The Beatles' Second Album* e *A Hard Day's Night* logo depois do programa de Sullivan e, posteriormente, *Beatles for Sale*, *Beatles VI* e *Help!*

Mas o disco que realmente me marcou foi *Rubber Soul*, que saiu no final de 1965. *Rubber Soul* provavelmente é o maior disco de todos os tempos. Talvez o disco de Natal de Phil Spector esteja no mesmo nível, e é difícil dizer que *Tommy* do The Who não seja um dos melhores também, mas *Rubber Soul* saiu em dezembro de 1965, e me mandou direto para a banqueta do piano. É um álbum inteiro com canções populares dos Beatles, em que tudo se conecta e tudo funciona. Lembro-me de ficar

estupefato com “You Won’t See Me”, e “I’m Looking Through You” e “Girl”. Não eram somente as letras e as melodias, mas a produção e suas harmonias. Eles tinham harmonias que eram únicas, sabe como é? Em “You Won’t See me”, Paul canta com a voz grave e George e John fazem as vozes agudas. Há um zunido de órgão ali, uma nota que é tocada e se mantém durante o último terço da música ou coisa assim. Esses toques que eles estavam tocando, quase como música-arte. O que havia de incrível nos Beatles era o fato de você poder ouvir suas ideias de maneira muito clara na música. Eles não ficavam fazendo pose como algumas outras bandas, e não tentavam enfiar montes de significados em suas músicas. Podiam estar cantando uma música sobre solidão, uma música sobre raiva ou uma música sobre sentir-se triste. Eram excelentes poetas das coisas simples, mas também isso fazia que fosse mais fácil ouvir a música. E nunca faziam nada que fosse desajeitado. Os tons eram perfeitos durante toda a duração das músicas. Tudo se encaixava direito e dava certo.

Conheci Paul McCartney mais tarde, ainda nos anos 1960, em um estúdio. Eu estava quase sempre em um estúdio naquela época. Ele apareceu quando estávamos em Columbia Square trabalhando nos *overdubs* dos vocais, e tivemos uma pequena conversa sobre música. Todo mundo sabe agora que “God Only Knows” era a música preferida de Paul – e não somente a sua música favorita dos Beach Boys, mas uma das suas preferidas de todos os tempos. É o tipo de coisa que as pessoas escrevem nos encartes dos álbuns e dizem em programas de entrevistas. Quando as pessoas leem uma coisa dessas, dão uma olhada nessa sentença e prosseguem com a leitura. No entanto, pense na importância que isso teve para mim quando eu a ouvi pela primeira vez no Sunset Boulevard. Eu era a pessoa que escreveu “God Only Knows”, e ali estava outra pessoa – a pessoa que escreveu “Yesterday” e “And I Love Her”, e tantas outras músicas – dizendo que aquela era a sua favorita.

Paul e eu, porém, continuamos a manter contato. Em outro momento, não muito depois daquilo, ele veio até a minha casa e me falou sobre as novas músicas em que vinha trabalhando.

– Há uma música que eu queria que você ouvisse – ele disse. – Acho que tem uma bela melodia.

Ele colocou a fita para tocar e era “She’s Leaving Home”. Minha esposa, Marilyn, estava lá também e começou a chorar. Escutar Paul tocar

uma nova música permitiu que eu enxergasse as minhas músicas de maneira mais clara. Para mim, era difícil pensar no efeito que a minha música tinha em outras pessoas, mas era fácil ver isso quando era outro compositor.

Mais de trinta anos depois, eu estava abrindo um show para Paul Simon, algo que não gostei de fazer. Não havia problemas em estar no mesmo programa que ele, mas estávamos tocando para um público mais velho, e isso significava que a primeira atração, que era eu, tocava quando o dia ainda estava claro e as pessoas ainda estavam chegando ao lugar. Era difícil estabelecer uma boa relação com as pessoas na plateia nessas condições. No Greek Theatre, em Los Angeles, eu comecei o show quando o espaço ainda não estava nem com metade dos lugares ocupados. Abrimos com “The Little Girl I Once Knew”; depois tocamos “Dance, Dance, Dance”, seguida por “In My Room”, e depois um cover da música “Brian Wilson” do Barenaked Ladies. Essa era a música mais estranha que eu toquei naquela época. Eu não a conhecia até que os rapazes da banda a trouxeram para um ensaio. Era uma canção sobre um cara que está tentando escrever uma música e não consegue, e ele se compara a mim quando eu estava passando pelo tratamento com o Dr. Landy. Na música, o rapaz tem um sonho de que chega a passar dos 135 quilos e começa a flutuar até que o chão fique tão longe que ele não consegue mais vê-lo. Nunca tive esse sonho, mas não achava ruim tocar essa música se fizéssemos um bom trabalho.

Continuamos com mais alguns sucessos: “California Girls”, “I Get Around”, “Wouldn’t It Be Nice”. Depois de “Add Some Music to Your Day”, nós começamos a tocar “God Only Knows”. Bem naquele momento, a porta lateral se abriu e Paul McCartney entrou. O teatro irrompeu em aplausos, e todos se levantaram para saudá-lo. Vi Carnie na plateia cobrir a boca com a mão, em choque. Foi um momento do tipo “Oh, meu Deus”. Eu acenei para ele, ainda no piano, mas acenar não era o bastante. Estávamos indo para o último verso e eu mudei a letra de improviso para “God only knows what I’d be without Paul”. Depois de tocarmos o nosso *set*, Pablo veio aos bastidores. É assim que eu chamo Paul, às vezes. Fiquei feliz em vê-lo. Ele disse que, quando estava chegando ao Greek na limusine, baixou o vidro da janela para poder ouvir a música.

– Eu queria ouvir esses sons de Brian – disse ele.

Paul tinha uma pergunta sobre a introdução de “You Still Believe in Me”. Havia um teclado no camarim, e eu a toquei para ele. Começamos a fazer harmonias. Foi incrível, Paul McCartney e eu harmonizando nossos vocais na introdução de “You Still Believe in Me”. Consegue acreditar numa coisa dessas?

O outro Beatle ao qual me afeiçoei foi George Harrison. Ele era muito espiritual. Tinha um jeito de simplificar as coisas: “Dê-me a vida/ Dê-me o amor/ Dê-me paz na terra”. Lembro-me de que durante os primeiros anos dos Beatles era difícil pensar nele como um compositor em separado, mas, depois de “Here Comes the Sun”, comecei a prestar atenção às músicas dele como algo diferente. Talvez todos os grupos precisem de alguém assim, uma presença profundamente sentimental que não estava exatamente no meio da banda. Nós tínhamos Carl. Nunca cheguei a me encontrar com George, mas muitos anos depois fiz um show para ele. Em 2015, sua viúva, Olívia, ligou e pediu que eu tocasse no George Fest em Hollywood.

– Com certeza – eu disse.

Nós tocamos “My Sweet Lord”, mas eu teria tocado qualquer canção de George. Ele escrevia músicas lindas.

Os Beatles podiam estar no topo de tudo, mas os Rolling Stones não ficavam para trás. Eles tinham vários riffs excelentes. Sempre me deixavam empolgado com qualquer coisa que lançassem: “Satisfaction”, “Get Off of My Cloud”. Minha música favorita dos Rolling Stones é de um período um pouco posterior, “My Obsession”, de *Between the Buttons*. Eu fui convidado a ir ao estúdio quando eles estavam mixando as faixas. Os Stones entravam e saíam do estúdio naquele dia. Não cheguei a conversar com todos eles juntos em momento nenhum, mas fiquei maravilhado com aquela música. Ela tem uma abertura parecida com “Get Off of My Cloud”, com a bateria de Charlie Watts, e depois aquela combinação estonteante de órgão e piano no canal esquerdo. Mais tarde eles voltam, mas com *backing-vocals*, uma sequência de *ooh babys* que lembram um pouco dos *woo-woos* que eles faziam mais tarde em “Sympathy for the Devil”. E os *ooh babys* quase chegam a ser impróprios para menores; é um disco sobre o corpo de uma garota, na verdade.

O que é ótimo em “My Obsession” é o fato de não ser apenas um disco com grandes riffs. Como Keith Richards compôs riffs tão fenomenais, as

peessoas se esquecem de observar o álbum mais profundamente; se o fizerem, vão encontrar alguns truques muito complexos de produção e momentos de sofisticação e beleza. Em uma canção como “Sad Day”, que não é uma faixa que muitas pessoas conhecem, há um belo trecho de piano tocado por Jack Nitzsche, que era um produtor do mesmo calibre de Phil Spector. Ele escreveu “The Lonely Surfer”, que tinha um dos primeiros exemplos daquele som de guitarra característico dos filmes de faroeste à italiana. Os Stones pegaram todas essas influências. Eles podiam. A própria personalidade como banda era muito forte. Era mais ou menos assim que os Beach Boys funcionavam. Qualquer coisa que trouxéssemos para o grupo acabava sendo nossa.

No decorrer dos anos eu escrevi algumas músicas que são tributos aos Stones. Como “Add Some Music to Your Day”. Você pode ouvir a guitarra deles ali, especialmente no começo, e naquela parte vocal em que cantamos: “Acrescente um pouco, acrescente um pouco, acrescente um pouco de música”. Nossas vozes são como as guitarras dos Stones, e o arranjo também. Escute com bastante atenção. Tentei capturar a *vibe* deles. E eu os mencionei na letra também: “Há o blues, o folk e o country, e o rock como o dos Rolling Stones”. Mas a nossa música mais inspirada nos Stones provavelmente foi “Marcella”, que está incluída em *Carl and the Passions – So Tough*. “Marcella” não é profunda como outras músicas. Não é “Sail On Sailor” ou “Til I Die”. É sobre uma garota que trabalhava numa clínica de massagens que eu costumava frequentar. É uma canção sobre desejo, simples e direta, como “My Obsession”. Logo antes e depois da marca dos dois minutos você consegue ouvir os Stones, ou pelo menos a minha versão deles. Eu gravei a maior parte daquela sessão, mas depois saí do estúdio porque estava cansado. Enquanto eu estava no andar de cima, eles acrescentaram a parte em que falam “hey, yeah, Marcella”, na qual Al Jardine canta. Minha estrofe favorita dessa música é um dos meus trechos favoritos dos Beach Boys em geral. Carl cantava:

One arm over my shoulder
Sandals dance at my feet
Eyes that knock you right over
Ooo Marcella’s so sweet¹⁶

Ideias complicadas e ideias simples – muito rock n’ roll nos dois tipos. As pessoas achavam que o rock n’ roll era música de festa, no início. Gostavam de ouvir sobre as coisas simples, sobre festas, garotas e a vida na adolescência, e foi isso que o rock n’ roll mostrou a elas. Sempre havia coisas complicadas na minha vida, mas eu as guardava para mim ou as deixava de lado. Após algum tempo, porém, as coisas ao meu redor começaram a mudar, e as coisas dentro de mim começaram a mudar. O voo para Houston e o tempo que passei sozinho, compondo sem a banda após o episódio, foram uma mudança enorme, mas não a única mudança. Tudo começou a se transformar. Talvez um pouco disso tenha acontecido porque eu estava fumando maconha e relaxando. Quando eu não estava tão nervoso, não tinha tanto medo de que as coisas ficassem complicadas. Talvez um pouco disso se deveu a aprender mais sobre composição e produção, e como eu poderia colocar mais ideias musicais nas canções que estava criando. “California Girls” foi um enorme sucesso pop, mas tinha outro trecho de música no início que não se parecia nada com uma canção pop. E embora *Summer Days (And Summer Nights!!)* estivesse mais próximo do lado pop das coisas, havia uma pequena sinfonia ali dentro chamada “Summer Means New Love”. Ali estou eu tocando um piano de cauda, acompanhado por uma orquestra de cordas inteira. Houve momentos em que eu achei que estava construindo sobre o alicerce e outros em que pensei que estava demolindo o que havíamos construído para começar a montar um alicerce totalmente novo.

...

Como era esse novo alicerce? Era do jeito que soava. Era complicado, com muitas partes que se projetavam em todas as direções. Se você olhasse para ele pelo ângulo correto, contudo, não veria nada que se projetasse. Via simplesmente que era bonito.

Eu comecei a construir esse alicerce depois da viagem de avião para Houston. Eu a fiz com *Beach Boys Today!*, que foi um passo para frente, e *Summer Days (And Summer Nights!!)*, que foi outro passo. Fiz isso também com *Pet Sounds*, que foi uma experiência incrível, e com *SMiLE*, que foi uma experiência tão ruim, de certa maneira, que às vezes falar sobre a experiência incrível de *Pet Sounds* acabou sendo mais difícil. Isso

não significa que eu não converse a respeito. Significa apenas que essa é uma situação parecida com a que houve com o meu pai. Preciso pensar com um pouco mais de cuidado sobre como conversar a respeito. O único caso em que é fácil falar acerca do novo alicerce que eu estava construindo é “Good Vibrations”. Muitas coisas já foram escritas a respeito de como essa música aconteceu. As pessoas dizem que a gravadora e a banda pensavam que eu estava mergulhando fundo demais na música-arte, e que eu precisava voltar a pensar nas paradas de sucesso. Provavelmente isso é verdade, mas não foi assim que a música foi feita.

Ela foi feita porque eu estava chapado depois de fumar maconha e sentado diante do piano, relaxado, tocando. Mike veio com a letra para mim nesta aqui. Ele me ouviu tocando e cantando a parte com “Good, good, good, good vibrations”. Isso o deixou animado e ele foi de sala em sala falando sobre a ideia de boas vibrações – o que aquilo significava, que estava conectado ao movimento de paz e amor que acontecia em San Francisco e em todos os outros lugares. Quando eu comecei a compor a música, estava pensando naquilo de maneira diferente. Estava pensando em como as pessoas pressentem instintivamente se alguma notícia é boa ou ruim – e estava pensando em como a minha mãe costumava dizer que cães são capazes de interpretar uma situação ou uma pessoa imediatamente. Eu já tinha alguns versos – alguns que eu mesmo escrevi, outros que Tony Asher escreveu –, mas não estava contente com eles. Assim que Mike começou a demonstrar sua empolgação, porém, eu sabia que havia algo maior do que a ideia da letra. A música cresceu a partir dali. Mike finalmente escreveu a letra quando estava a caminho do estúdio, em seu carro. Foi a noite em que estávamos gravando os vocais principais, e o que ele escreveu se encaixou perfeitamente.

Há uma quantidade enorme de partes móveis dentro daquela música, uma quantidade enorme de músicos e ideias. Don Randi está ali, tocando teclados com a maestria de sempre, embora Larry Knechtel toque as partes do órgão. Carl toca uma das partes do baixo. Há também o som do teremim, como aquele que ouvi na casa do meu tio Wendell, embora a inserção do teremim na música tenha sido ideia de Carl, na verdade. Ele queria assim. Talvez ele também se lembrasse do instrumento do tio Wendell. Assim, eu liguei para o sindicato dos músicos e eles disseram que havia um cara chamado Paul Tanner que tocava um electro-teremim,

que não é do tipo que tocava semitons nem meias-notas. Ele simplesmente faz *wooooo*. Foi isso que usamos, obviamente – *wooooo*. Essa é a parte mais famosa da música.

Mas há muitas outras coisas também. Há um pouco de Stephen Foster na parte em que cantamos “Gotta keep those lovin’ good vibrations happenin’ with her”. Eu não diria que ele foi uma influência, exatamente, mas uma das suas melodias acabou aparecendo ali. Há também o ritmo no refrão, com os violoncelos tocando tercinas, uma espécie de homenagem às viagens de Phil Spector. Ele fez algo similar em “Da Doo Ron Ron” com pianos. Há também o vocal principal, que devia ter sido feito por Dennis, mas acabou ficando a cargo de Carl, com exceção das notas mais agudas nas estrofes, que ficaram por minha conta. Dennis estava com dor de garganta. “Good Vibrations” foi como uma autobiografia musical de tudo que eu havia ouvido até aquele momento.

A coisa mais incrível foi a quantidade de lugares a que ela foi não apenas musicalmente, mas também fisicamente. Eu compus a música inteira ao piano, porém depois escolhi estúdios diferentes para gravar partes diferentes. As estrofes foram gravadas no Gold Star. Os vocais de apoio para o refrão, no Western. E há também uma seção no meio, a “Ah, my, my, what elation”, que foi feita no Sunset Sound. Essa é outra razão pela qual eu digo que essa foi uma autobiografia musical, o modo pelo qual passamos novamente por todos esses estúdios que usamos quando éramos jovens. Esta é a sua vida. Estes são os sons que você criou. Aqui estão eles, todos em uma única música. Montar a música toda foi um verdadeiro desafio. Não sabia no que estava me metendo. Não sabia até colocar a mão na massa, e acabei me envolvendo tanto que me perdi na música. Há mais de oitenta horas de gravações em fita se você somar todas as partes e todos os *takes*. E eu nem cheguei a tocar naquelas faixas. Eu cantei. Eu dirigi. Eu compus. Eu produzi. Tudo aquilo demorou uns sete meses para ficar pronto, e o custo foi gigantesco, mais de cinquenta mil dólares. Naquela época, um Cadillac DeVille custava cerca de cinco mil.

Mas deu certo. Eu sabia que havíamos acertado a mão na noite em que gravamos o vocal na RCA Victor. Os rapazes e eu nos entreolhamos e soubemos naquele exato momento: uma música para chegar ao primeiro lugar nas paradas. Quando terminei de mixar a versão final, todos estavam atordoados.

– Simplesmente não consigo acreditar neste disco – disse Carl.

Ou talvez fosse Mike quem disse isso. Foram ambos. Foram todos eles. Todos disseram isso. Eu também não conseguia acreditar. Meu engenheiro de som estava embasbacado. Foi um dos momentos mais gloriosos da minha vida. É difícil dizer que uma música é a cobertura do prédio que você está tentando construir. “California Girls” está perto do topo. “Caroline, No” está perto do topo. “The Warmth of the Sun” está perto do topo. Podem estar num patamar tão alto quanto qualquer outra coisa, mas nada está acima de “Good Vibrations”. Essa música traz muita felicidade para as pessoas, e provavelmente continuará assim por um bom tempo.

Todd Rundgren fez uma versão dela cerca de dez anos depois de nós, em que tentou recriar a música exatamente, todos os instrumentos e todas as vozes, e fez um excelente trabalho. Chegou bem perto. Durante anos, como eu não estava viajando nas turnês, não consegui tocá-la ao vivo. Isso foi uma perda. Havia algo faltando. Em 1999, quando eu comecei a voltar aos palcos com os Wondermints, uma das coisas mais divertidas era tocar “Good Vibrations”. Nós gostávamos de estendê-la. No Roxy, nós a fazíamos passar de seis minutos. Qualquer minuto tocando “Good Vibrations” é um minuto no qual eu me sinto espiritualmente pleno. Espero que qualquer minuto que alguém passe ouvindo essa música seja igual.

Bem, antigamente, somente com ritmo e rima/Cantos gregorianos eram um enorme sucesso/Pegaram esse canto e acrescentaram harmonias/Era um som diferente/Mas tinha o mesmo significado/Sei que demoramos algum tempo/Para encontrar um estilo rock/Sei que podemos levá-lo algumas milhas mais adiante.

À noite, quando está escuro e frio/Eu encontro a paz de espírito, pois tenho você para abraçar/Quando estamos adormecidos/E respirando devagar/Com os anjos lá em cima/E o diabo abaixo.

Por que você espera mais do meu amor, querida/Por que você não consegue aceitá-lo como é/Só consigo amá-la até certo ponto, querida/Você não sabe que isso é tudo que posso dar?/Humano/Sou somente humano.

Pequena surfista, pequena garota/Despedaçou todo o meu coração/Você me ama, você me ama, garota surfista?/Garota surfista, minha pequena garota surfista.

Bem, a minha boneca é uma verdadeira belezinha/E todo mundo sabe que ela é louca por carros/Ela entende de tudo, cara, do motor ao bagageiro/E tem graxa de eixo embaixo das unhas/Wo yeah (Run a-run a doo ron ron)/Wo oh oh oh (Wo run a-run a doo ron ron)/Oh oh oh now cutie (Wo run a-run a doo ron ron)/Oh oh oh oh oh oh oh oh (Wo run a-run a doo ron ron).

O jeito que eu ajo não se parece comigo/Não estou no topo como costumava estar/Vou ceder quando sei que devia ser forte/Ainda cedo, embora saiba que é errado/Acho que sou idiota, mas não me importo.

E agora que você não precisa dele/Bem, ele pode aproveitar sua liberdade.

Um braço sobre o meu ombro/Sandálias dançam aos meus pés/Olhos que o derrubam imediatamente/Oooo, Marcella é tão doce.

4| Lar

You take my hand
And you understand
When I get in a bad mood
You're so good to me
And I love it, love it

“You're So Good To Me”¹⁷

Na década de 1980, eu fui até a concessionária Martin Cadillac na esquina das avenidas Pico Boulevard e Bundy Drive para comprar um carro. O Dr. Landy veio comigo, e dois outros caras também estavam ali. Se você perguntasse quem eram aquelas pessoas, ele diria que os dois trabalhavam para mim. Supostamente, aqueles dois rapazes cuidavam de mim, mas, de maneira geral, apenas me vigiavam e contavam tudo que eu fazia para o Dr. Landy. Assim, todos nós entramos em um carro e fomos até a concessionária para escolher outro carro.

Eu não conhecia muito a respeito de carros. Sabia o que era um 409 por causa da música que Gary escreveu conosco, e gostava de tudo, do motor ao bagageiro, por causa de “Car Crazy Cutie”, mas não era capaz de dizer exatamente o que era um câmbio *powershift* em segunda. Dennis sabia mais. Trabalhou com carros quando éramos mais novos e pilotou alguns em corridas quando estávamos mais velhos. Sempre tinha belos carros esportivos, como os Stingrays. Eu tive alguns Corvettes também, mas não consigo me lembrar de quais eram os anos dos meus modelos. Conforme fui ficando mais velho, passei a dirigir sedãs. Ainda assim, sabia quais eram os tipos de sedãs de que eu gostava, e havia um de que eu gostava bem na frente do *showroom*, um Seville marrom. Eu estava ao lado dele, tocando o capô, quando alguém se aproximou por trás. Pensei que fosse um dos rapazes do Dr. Landy, ou até mesmo o próprio Dr. Landy, mas ouvi uma voz de mulher.

– O que achou deste? – perguntou ela.

– É bonito.

Virei-me para observar o rosto da dona daquela voz. A vendedora era bonita, com longos cabelos loiros. Usava uma saia e meus olhos apontaram diretamente para as pernas dela.

– Oi – eu disse.

– Oi. – A voz dela era agradável e radiante. Era a voz de alguém que estava interessada no fato de eu querer comprar um carro, mas também soava como se talvez fosse a voz de alguém que estivesse interessada em mim.

– Melinda – emendou ela, estendendo a mão.

– Eu sou Brian.

Às vezes, quando eu me apresentava, as pessoas assentiam rapidamente para mostrar que já sabiam quem eu era. Isso fazia que me sentisse estranho. Às vezes elas fingiam que não sabiam. Melinda simplesmente olhou para mim quando eu estava me apresentando, permaneceu calma e não fez nem uma coisa nem outra, e isso fez que eu me sentisse normal.

Falamos por algum tempo sobre o carro. Eu não sabia exatamente o que dizer. Estava interessado em comprar o carro, mas também estava interessado em fazer a conversa com ela durar mais tempo. Acho que perguntei alguma coisa sobre os assentos e o quanto eles eram confortáveis, embora já soubesse a resposta.

Enquanto estávamos conversando, ela olhou várias vezes para onde o Dr. Landy estava. Estava olhando para os outros rapazes também, que vieram conosco. Não disse nada sobre eles, mas a maneira como olhava para aqueles caras fazia-me querer conversar com ela. No caminho para o andar superior da concessionária, comecei a lhe contar sobre Dennis. Ele havia morrido alguns anos antes.

– Ele era meu irmão – eu disse.

Acho que ela sabia quem era Dennis, porque quando as garotas conheciam os Beach Boys, Dennis geralmente era aquele que conheciam. Conversamos um pouco mais no andar de cima, e então o Dr. Landy veio e disse que era hora de irmos embora. Eu não podia sair sem fazer nada. Escrevi um bilhete em um cartão e o deixei sobre a mesa de Melinda. Coloquei as únicas palavras que consegui pensar para descrever como estava me sentindo: “Assustado, amedrontado, solitário”.

Acredito que uma semana depois eu tenha voltado para buscar o carro. O Dr. Landy não estava comigo naquela ocasião, somente os guarda-costas que me vigiavam. Melinda e eu não conversamos muito, mas falei dela para o Dr. Landy, e cerca de uma semana depois ele telefonou e perguntou se ela estaria interessada em ir a um show comigo. Na realidade, ele quis dizer “conosco”, mas ela disse sim.

Fomos ver o Moody Blues no Universal Amphitheatre. O Moody Blues está na ativa há quase tanto tempo quanto os Beach Boys, e eles ainda estavam firmes e fortes, o que era ótimo. Haviam acabado de lançar a música “Your Wildest Dream”, que foi um grande sucesso, e estavam fazendo vários shows em Los Angeles. Lembrei-me de quando tocamos no Universal em 1983. Dennis não estava conosco. Havia sido afastado da banda por algum tempo. Estava bebendo cada vez mais. Lembro-me de alguns sons naquela primavera em que ele parecia estar inchado e com a pele acinzentada. Não estava completamente ali, ou talvez quisesse estar em qualquer outro lugar. Aquela foi uma época na qual as pessoas eram afastadas da banda o tempo inteiro. No ano anterior, os caras haviam me afastado da banda por um tempo. Eu estava bebendo cada vez mais. Havia vários shows nos quais eu não estava realmente ali. Por volta da época daquele show dos Beach Boys no Universal Amphitheatre, o Dr. Landy voltou. Os caras da banda acharam que essa era a única maneira de impedir que eu desaparecesse completamente. O show de 1983 foi estranho. Sentíamos a falta de Dennis. Sentíamos a falta da sua bateria. Sentíamos a falta da sua *vibe*. E eu sentia a falta do meu irmão.

O Moody Blues que tocava no Universal Amphitheatre era a mesma banda que vinha tocando desde os anos 1960, mas também era diferente. Justin Hayward estava lá, junto com Graeme Edge, Ray Thomas e John Lodge, mas algumas pessoas estavam faltando e outras eram novas. Os Beach Boys tinham que fazer isso o tempo todo. Quando eu parei de sair em turnês após a viagem de avião para Houston em 1964, os rapazes trouxeram Glen e depois Bruce. Quando Dennis machucou a mão no início dos anos 1970 e não pôde tocar, Carl chamou Ricky Fataar e Blondie Chaplin. Tínhamos uma espécie de acordo para situações como essas. Quem continuava na banda concordava que a pessoa ausente não estava realmente ausente, ou que a pessoa que estava lá no lugar do membro ausente estava se esforçando ao máximo para substituí-la adequadamente.

O Moody Blues estava fazendo isso no Universal, assim como os Beach Boys fizeram centenas de outras vezes, mas isso me fez pensar no nosso show no Universal, e em como foi difícil fingir que Dennis não estava ausente. Naquela noite em que estivemos lá, em 1983, tocamos um cover de “Imagine”, de John Lennon, porque ele havia sido assassinado alguns anos antes. Isso entristeceu uma canção que era esperançosa. John estava ausente e não ia voltar. Também tocamos “Heaven”, uma música de um álbum solo de Carl que foi lançado em 1981, pouco depois que John Lennon morreu. É uma canção pop bonita e sentimental.

It's like I'm sailing on the ocean
Every time I see your eyes
You could be the wind that keeps me floating
I could be in heaven for all I know
Heaven's a place for me to go
No one ever could have told me how
No one ever could have told me how
Heaven could be here on earth¹⁸

Carl escreveu a maioria das músicas em seu álbum com Myrna Smith, que fazia parte do Sweet Inspirations, a banda de apoio de Elvis Presley. Elvis estava ausente também. Não ia voltar. Eu o encontrei uma vez em um estúdio. Ele estava do outro lado do corredor. Eu tinha ouvido dizer que ele gostava de karatê, e ensejei alguns golpes, mas ele não se impressionou. Cerca de um mês depois do nosso show no Universal, Dennis morreu. Vivia entrando e saindo de hospitais por causa do alcoolismo. Não queria parar de beber, ou talvez quisesse, mas não conseguia. Estava em Marina del Rey, bebendo durante o dia inteiro, e foi nadar porque teve a ideia de que queria encontrar algumas coisas que havia jogado na água no ano anterior. Morreu afogado e não havia nem completado quarenta anos. Não iria voltar mais.

Não falei sobre nada disso para Melinda quando fomos assistir ao show do Moody Blues. Fomos até os bastidores e eu disse olá para os rapazes, o que permitiu que nos afastássemos do Dr. Landy por um minuto. Depois do show, fomos jantar no Polo Lounge. O Dr. Landy não nos acompanhou, mas mandou todos os guarda-costas. Quando a conta veio, o valor passava dos duzentos dólares.

– Uau! – eu disse.

Mais tarde, Melinda me falou que não parecia ser um valor muito alto para o número de pessoas que havia conosco, mas parecia um valor enorme para mim. Isso mostrava o quanto eu estava desconectado da realidade financeira. Duzentos dólares!

Saímos em um segundo encontro para ir ao cinema, e depois em um terceiro para um show de Johnny Mathis. Antes do show de Johnny Mathis, eu disse a Gloria que tinha um encontro. Ela ficou muito feliz por mim, mas fez várias perguntas. Eu gostava de Melinda? Ela gostava de mim? Era bonita? Já havia sido casada antes? O que ela achava do Dr. Landy? Respondi às perguntas que eu podia, mas houve várias que não fui capaz de responder, e simplesmente fiquei quieto. Após algum tempo, Gloria parou de fazer perguntas e disse simplesmente que, se Melinda gostasse de mim, então iria gostar de Melinda também.

Durante algum tempo nós saímos sempre que podíamos. Melinda morava em Santa Monica, e havia um lugar ao qual íamos para comer pães salgados e peixe. Eu gostava de levar nossos pães para uma mesa e então simplesmente sentar e conversar. Sua voz era tão agradável ali quanto na concessionária. Eu não tinha uma namorada de qualquer espécie havia um bom tempo. Dizia a ela as coisas que precisava dizer a alguém. Disse a ela que estava passando por uma época difícil com o Dr. Landy. Ela falou que ele tinha ido até a concessionária algumas semanas antes de mim, e que foi bem ríspido e exigente. Tentou dar a impressão de que era alguém muito importante, mas era também bastante desleixado, andando pelo lugar vestido com uma calça de moletom.

– Ele é assim mesmo – eu disse.

Ela riu por um segundo, e em seguida não estava mais rindo. Disse-me que ele havia tentado se certificar de que ela não faria negócio nenhum com ele, que havia voltado à concessionária e dito que ia comprar o carro pelo serviço de atendimento telefônico. O que ele não sabia era que Melinda também trabalhava no serviço de teleatendimento, e conseguiu fechar a venda assim mesmo. Ela também disse que ele me vigiava demais, e de maneira muito intensa. Conteí a ela que ele me dava muitos remédios e que havia momentos em que eu nem mesmo sabia qual era o próximo comprimido por causa de todos os comprimidos que eu havia

tomado antes. Ela sugeriu que eu tomasse cuidado, ou que alguém tomasse cuidado por mim.

Falei também sobre as vozes que surgiam na minha cabeça e ameaçavam me machucar ou me matar. Era um alívio tão grande poder falar com alguém sobre aquilo, e Melinda sabia exatamente o que dizer. Disse a coisa que eu já mencionei, que já ouvia aquelas vozes havia vinte e cinco anos e nunca fora morto. Eu fiz um gesto afirmativo com a cabeça quando ela falou aquilo. Ela tinha razão. Quando as vozes voltavam, eu pensava no que ela disse, e isso me ajudou a pensar nelas de maneira diferente.

Outras vezes, Melinda e eu íamos assistir a corridas de cavalos, em Hollywood Park ou em Santa Anita. Acho que um dos guarda-costas gostava de apostar nos cavalos. Eles me davam um pouco de dinheiro para apostar nas corridas, e uma vez ganhei até mesmo trezentos dólares. Tudo isso acabou se acumulando. Não foi somente uma vez naquele lugar que vendia pães salgados e peixe em Santa Monica ou algumas vezes no hipódromo. Na vida real foram semanas, meses, e estavam começando a se transformar em anos.

Melinda tornou-se muito importante para mim. Eu pensava nela sempre que pensava em qualquer coisa. As coisas não pareciam ser reais para mim a menos que eu falasse a respeito delas com Melinda. Quando ela não estava por perto, eu não sabia o que fazer. O que mais fazia era ficar sentado em casa e tentar viver as partes mais difíceis da minha vida. Lembro-me de uma vez em que Melinda veio me buscar e eu estava conversando com o Dr. Landy ao telefone. O telefone estava inclinado para que ela pudesse ouvir o quanto ele gritava comigo, e mais tarde ela disse que a expressão que eu tinha no rosto era a de alguém que estava aprisionado. Essa é uma boa maneira de descrever a situação.

Tivemos mais conversas enquanto comíamos os pães salgados e mais encontros à noite, e ela passou a vir mais vezes à minha casa ou eu ia mais vezes à casa dela. O Dr. Landy não gostava de Melinda. Dizia que ela estava ligando demais para casa. Dizia que era uma distração. Mais ou menos naquela época, o Dr. Landy decidiu que queria que eu me concentrasse em fazer música. Queria compor músicas comigo. Ele tinha a ideia de que nós dois éramos uma equipe, tanto pessoal quanto

profissionalmente. Ele chegou até mesmo a abrir uma empresa chamada *Brains and Genius*, que era uma brincadeira com os nossos nomes.

– Somos parceiros – dizia ele.

No entanto, a ideia que ele tinha sobre aquela palavra era completamente diferente da minha. Minha ideia a respeito daquela palavra era alguém como Melinda, que me escutava quando eu falava e respondia com frases que pareciam ter sido feitas para que eu me sentisse mais forte. O Dr. Landy não gostava de me escutar, e mesmo que tivesse conseguido me ajudar a ficar melhor nos idos de 1976, naquele período dos anos 1980 só estava conseguindo me deixar mais amedrontado.

Parceiros. Para ele, isso significava que precisávamos fazer um álbum. Estava obcecado pela ideia de fazermos um álbum. Ou talvez isso não seja realmente a verdade. Ele estava obcecado pela ideia de que eu faria um álbum quando ele me mandasse.

– Você tem que trabalhar – ele dizia.

Isso fazia sentido. Eu precisava trabalhar. O trabalho me mantinha calmo. O trabalho permitia que eu afastasse algumas das minhas ideias ruins sobre o mundo e colocasse boas ideias em seu lugar. Eu me lembrava de trabalhar em outras coisas. Lembrava-me de ficar agradavelmente chapado diante do piano, arrancando-lhe alguns acordes e tentando cantar as letras de Tony Asher e Mike chegando por ali e cantando o começo do que viria a ser “Good Vibrations”. Essa era uma lembrança fabulosa. Lembrava-me de dirigir da minha casa para o escritório no dia em que John Kennedy morreu e compor “The Warmth of the Sun”. Aquela era uma lembrança que se encaixava nas minhas outras lembranças sobre como o trabalho me tranquilizava.

Mas a ideia de trabalho do Dr. Landy era diferente. Não tinha nenhuma calma nem gentileza. Não tinha amor nenhum. Sua ideia era me trancar na sala de música e gritar diante do meu rosto, mandando-me compor músicas mesmo quando eu estava cansado e entupido de comprimidos que me deixavam ainda mais exausto. Quando eu sentia saudades de Melinda, ele gritava ainda mais alto. Para me distrair dela, ele começou a trazer outras garotas para me fazer companhia. Eu não gostava daquilo. Elas não se vestiam de maneira agradável, não se vestiam de uma maneira que me causasse alegria. Eu não me permiti passar a noite com nenhuma delas. Os comprimidos, porém, continuavam chegando aos montes. Eles me

deixavam muito cansado. Às vezes, quando Melinda vinha me buscar para sair, eu entrava em seu carro e simplesmente ficava deitado no banco dianteiro com a cabeça em seu colo. Eu estava muito cansado. Não tinha nenhuma energia e não sabia onde poderia encontrá-la.

Não sei direito como consegui passar por tudo aquilo e fazer o disco. Lembro-me de muitos dias em que eu ficava sentado na sala de música, sem saber como ia tocar a próxima nota ou escrever a próxima palavra. Mas fiz tudo isso assim mesmo. Em 1988 lancei um álbum. Era o meu primeiro álbum solo oficial, mesmo que *Pet Sounds* tenha sido montado como um disco solo e houvesse canções posteriores, basicamente, feitas somente por mim. O disco foi chamado de *Brian Wilson* e a capa mostrava um retrato meu. Ele saiu pela Sire, que era parte da Warner Brothers. Andy Paley foi uma grande parte de como aquele disco aconteceu. Antes do disco, lancei um single que escrevi com Gary Usher, “Let’s Go to Heaven in My Car”. Estava na trilha sonora de um dos filmes da série *Loucademia de Polícia*. Não fez sucesso. Logo depois eu participei de um evento no Rock and Roll Hall of Fame, homenageando Jerry Leiber e Mike Stoller. Cantei “On Broadway” totalmente solo. Andy gostou da minha apresentação, assim como Seymour Stein, que era o chefe de Andy na Sire Records. Andy conversou com Seymour e eles me contrataram.

Eu gostei daquele disco, mesmo que não tivesse gostado das circunstâncias nas quais o fiz. Tinha algumas músicas bem legais. Uma delas, “Walkin’ the Line”, foi escrita com Gary. Eu havia começado a trabalhar com ele novamente e me lembrei de uma velha linha de baixo que nunca havia conseguido achar uma maneira de usar. A música é assim às vezes: uma gaveta com fragmentos de coisas dentro. Há dias em que você abre a gaveta e tudo parece ser um monte de lixo, e outros dias em que você abre a gaveta e encontra exatamente aquilo de que precisa. Abri a gaveta e encontrei a linha de baixo; em seguida, Gary e eu compusemos uma música usando-a como base. Era uma música feliz, mas também aflita, de certa maneira: você está caminhando sobre a corda bamba porque tem medo de cair dela. Outra canção, “Melt Away”, também falava sobre aflição, mas era sobre como se livrar da aflição.

I wonder why nothin’ ever seems to go my way
But every time I see you

O mundo pode deixar você deprimido, mas há pessoas que tiram esse peso das suas costas. Melinda foi uma dessas pessoas para mim. Com ela, a minha tristeza simplesmente se desfazia. Meu amigo, o escritor David Leaf, disse que soube, quando Andy Paley tocou a música para ele, que essa seria a sua música favorita do disco. Havia uma música ali chamada “Let it Shine” que Jeff Lynne escreveu comigo, e uma canção chamada “There’s So Many”, que tinha harmonias bonitas, mais de uma dúzia de vozes organizadas em camadas. O disco terminava com uma grande canção dividida em várias partes chamada “Rio Grande”. A ideia para essa música veio de Lenny Waronker, que era o presidente da Warner Brothers, a grande gravadora que era dona da Sire. Lenny achava que qualquer álbum que eu fizesse devia ter esse tipo de música, com muitas seções e muitas mudanças entre elas, como o *SMiLE*. Eu não tinha certeza se isso seria uma boa ideia, a princípio. Não era o tipo de canção na qual eu estava pensando, mas aconteceu.

A música daquele disco que durou mais tempo é “Love and Mercy”. O título acabou sendo usado como o nome do filme sobre mim, e também acabou sendo uma mensagem que eu carregava comigo o tempo todo. Como muitas outras canções, ela nasceu de uma música que eu estava tocando no piano. Estava sentado ali com uma garrafa de champanhe, já um pouco embriagado, pensando em uma música de Bacharach e David, “What the World Needs Now Is Love”. Não sei se peguei trechos musicais ou mensagens dessa peça, mas queria escrever uma música sobre algo de que o mundo precisava. Ele precisava de amor e misericórdia. O meu mundo naquela época precisava de amor e misericórdia. Escrevi tudo em cerca de quarenta e cinco minutos, e soube imediatamente que aquela era uma música especial, muito espiritual. Ela me ajudou a suportar a época em que o Dr. Landy estava tentando me manter longe dos amigos, longe de um estado de saúde normal, longe de Melinda.

Lembro-me de uma vez em que convidei Melinda para sair. O Dr. Landy me deixava fazer isso o tempo todo. Ele nos colocou em um veleiro. O capitão do barco era o filho de Gene. Foi como na primeira visita à concessionária, mas pior. A única esperança que eu tinha era a de

que o ruído do vento pudesse encobrir o que estávamos dizendo, e que pudéssemos ter um pouco de privacidade com isso. Melinda perguntava a todo o momento se eu estava bem. Eu não podia dizer sim porque aquilo seria uma mentira, mas não podia contar a verdade a ela. Toda aquela situação era muito estranha: no meio do oceano, longe de tudo, mas ainda bem no meio. Em um determinado momento, o barco se aproximou da praia, talvez a uns cem metros. Tive uma ideia:

- Sabe nadar? – eu perguntei a ela.
- É claro – respondeu Melinda.
- Vamos pular. Aqui, nós podemos nadar até a minha casa.

Naquela época Gene me colocava para nadar em Pepperdine por uma hora, todos os dias. Fazia parte de um programa de treinamento: correr, nadar, comer frango e arroz em vez de filé com batatas. Eu sentia que podia fazer aquilo. Será que a terra firme estava muito longe? Nós caímos na água, quase ao mesmo tempo. Chegamos até a casa e tivemos cerca de três horas a sós antes que qualquer pessoa viesse bisbilhotar. Foram as três horas mais românticas que eu tive em muito tempo. Eu disse a ela que o Dr. Landy me obrigava a dizer “eu te amo” para mim mesmo três vezes ao dia. Perguntei a Melinda se seria uma boa ideia dizer isso a ela; ela simplesmente sorriu e falou:

- Eu gostaria muito de ouvir isso.

Pouco tempo depois, Melinda veio até a casa. Não conversei com ela lá dentro. Saí para encontrá-la. O Dr. Landy não estava lá, mas os seguranças estavam. Conversávamos sobre música ou um restaurante, e eu simplesmente explodi em lágrimas com aquilo que estava sentindo.

– Estou vivendo num inferno – eu disse. – Não consigo mais aguentar isso.

Ela olhou bem nos meus olhos.

- Você realmente quer que eu o ajude a sair dessa situação?

Mais tarde, ela me diria que já estava ajudando, que havia começado a conversar com os advogados de Carl e a tentar explicar a situação para eles. Provavelmente era difícil para as pessoas acreditarem naquilo, a princípio.

- Vou ajudá-lo, Brian. É só você dizer.
- Sim – eu disse. – Não consigo mais aguentar.

Voltei para dentro da casa, mas acho que nem mesmo o exterior ainda era seguro. Um dos guarda-costas havia escutado a minha conversa com Melinda e contou ao Dr. Landy. Depois daquilo, o Dr. Landy ficou furioso.

– Chega de Melinda – ele falou e tirou o número do telefone dela das minhas mãos.

Por causa dos comprimidos, houve momentos em que eu nem conseguia me lembrar direito do número para poder ligar para ela. Outras vezes eu lembrava, mas os telefonemas eram curtos porque eu achava que alguém os estava escutando.

– Melinda?

– Sim.

– Preciso ir – eu dizia em seguida e desligava o telefone.

Algumas vezes eu a vi enquanto estava correndo pela rodovia da Costa do Pacífico, mas até mesmo isso era um problema, porque o Dr. Landy cronometrava as minhas corridas, e se eu demorasse demais ele saberia que alguma coisa estava errada. Eu podia parar e conversar por um minuto, mais ou menos, mas nada além disso.

Sem Melinda, os dias voltaram a piorar. Não me lembro deles como coisas separadas. Voltei a ganhar um pouco do peso que havia perdido. Passava horas infundáveis na cama. Eu nem sempre me lembrava de tomar banho. Velhos amigos eram imagens embaçadas. Certa vez eu estava almoçando com Ray Lawlor e perguntei quem ele era.

– Acho que conheço o seu rosto – eu disse. Mas estava mentindo. Eu não conhecia o rosto dele.

Na casa havia mais gritos sobre fazer música. Como o primeiro disco solo fora um sucesso, Gene queria que eu voltasse imediatamente ao trabalho e começasse a compor outro. Começamos um que iria se chamar *Brian*, e depois passou a se chamar *Sweet Insanity*. O título não era exatamente o melhor. Devia ser um comentário sobre como uma doença mental pode se transformar em algo bonito, mas eu não tinha certeza se queria um título como esse. Havia passado a vida inteira comprovando aquilo, mas por que tínhamos que falar abertamente sobre isso? Além disso, a maneira pela qual Gene estava tentando me forçar a fazer o disco não era uma imagem boa. Ficava o tempo todo em cima de mim. Fazia perguntas sobre cada parte. Era a mais estranha e também a pior maneira de fazer um disco, com tanta pressão e interferência. Pessoas como Andy

Paley, que eram meus amigos e realmente queriam que eu fizesse música, vinham à minha casa naquela época ou apareciam nas sessões no estúdio, mas eu percebia que eles não gostavam do que viam. Alguns deles, porém, gostavam de algumas coisas que ouviam. Havia uma música, “Water Builds Up”, que começava com acordes de teclado quase como os de “Good Vibrations”, mas trazia a mensagem oposta. Toda a música falava sobre vibrações ruins e o que acontecia quando eu ficava ansioso ou frustrado demais.

So many times I've had that helpless feeling
And no kind of booze or medicine helped at all
I'm drowning in too many contradictions
I'm about to lose all my self-control
Water builds up
Water boils over
Gettin' too hot
The pot's starting to whistle
Running over the edge
Steaming up my aching head
The water getting higher
There's a dam bursting in my soul²⁰

Sweet Insanity nunca chegou a ser lançado. A gravadora não tinha certeza se o disco havia ficado bom, e as fitas masterizadas desapareceram. Mas fitas que desaparecem não são iguais a pessoas que desaparecem. Embora as fitas houvessem desaparecido, as gravações começaram a pipocar em fitas cassete, e depois as pessoas começaram a gravar as músicas em CDs.

Foi uma época bastante confusa. Todas as pessoas à minha volta tinham cada vez mais certeza de que Gene estava me machucando mais do que antes. Melinda não estava por perto, mas continuava conversando com os advogados de Carl. Após algum tempo, eles foram até um juiz e apresentaram o caso, dizendo que a maneira pela qual Gene tentou tomar o controle do meu dinheiro e das minhas músicas era errada. A gota d'água foi quando ele mandou que eu mudasse o meu testamento para ficar com a maior parte do meu dinheiro quando eu morresse. De algum modo, Melinda conseguiu uma cópia do testamento com Gloria e entregou-a aos advogados de Carl. Aquilo era roubo. O juiz mandou que ele se afastasse.

Gloria cuidava da casa para mim, e lentamente as minhas ideias começaram a clarear. Uma das coisas que mais me ajudaram foram caminhadas. Serviam para desanuviar a minha cabeça. Eu caminhava o tempo todo da minha casa até a rodovia da costa do Pacífico. Era onde costumava ter aqueles encontros casuais com Melinda. Mas eu não a encontrava mais.

Houve um dia no qual eu não estava caminhando, não estava na rodovia. Estava no meu estúdio no Pico Boulevard, tentando fazer música. Decidi que precisava pegar alguns cigarros, e atravessei a rua para ir a uma loja de bebidas que ficava do outro lado. No caminho de volta, coloquei o pé na rua e quase fui atingido por um carro. Era Melinda. Dá para acreditar numa coisa dessas? Ela quase me matou, de verdade! Ela estacionou o carro e disse oi, e então, enquanto conversávamos, disse que devíamos sair juntos.

– É claro. Você acha que foi o destino que fez você quase me matar? – eu indaguei.

Nós rimos bastante disso.

Era óbvio que ela estava tão feliz em me ver quanto eu estava em vê-la. Mal podia esperar para convidá-la para sair, mas ela contou que iria passar três semanas fora da cidade. Fiquei triste, mas Melinda me deu o seu número outra vez e pediu que eu telefonasse quando ela estivesse de volta. Durante três semanas eu olhava para o meu relógio a cada meia hora, mais ou menos. Quando chegou a hora de ligar, eu liguei, e no dia seguinte ela veio até a casa e me levou para o Hollywood Boulevard. Foi muito bonito olhar para aquele lugar, todos aqueles souvenirs e o jeito que a rua parecia estar um pouco desmazelada. Fomos ao Musso and Frank, e acho que eu pedi um filé. Não me lembrava de ter estado ali desde a década de 1960, mas talvez eu estivesse enganado. Melinda me levou para outro almoço e depois para um jantar, e nós dirigimos pela cidade escutando a K-Earth 101. Não demorou muito até começarmos a nos beijar e expressar o amor que sentíamos um pelo outro novamente. Havíamos retomado o nosso relacionamento, e dessa vez era de verdade. Aquela época parece se misturar consigo mesma, mas de uma maneira boa, como as conversas no lugar onde comíamos os pães salgados em Santa Monica, e não de um jeito ruim, como as semanas e meses com Gene. Eu tinha alguém comigo novamente, e de verdade: nada de Brains and Genius, e sim Brian e

Melinda. Naquela época eu comecei a consultar novos médicos na UCLA – três profissionais, incluindo Steve Marmer, e eles se esforçaram para desfazer o estrago que o Dr. Landy havia causado. Eles chegaram às questões envolvendo os meus remédios, e explicaram que era importante encontrar um bom equilíbrio. Sem isso, eu não podia nem mesmo pensar em me aproximar do mundo real. No entanto, explicaram de uma maneira que não fez que eu sentisse que era dependente dos remédios. Eu era independente por causa deles. Quando você está enfrentando uma doença mental e não tem medo de se referir a ela assim, então faz o que pode para ter certeza de que vai conseguir colocá-la sob controle. São as três coisas que eu mencionei antes: o médico certo, os remédios certos e as pessoas certas ao seu redor. Pela primeira vez em que conseguia me lembrar, isso estava começando a acontecer.

Melinda estava basicamente morando comigo naquela época, e isso já vinha acontecendo havia mais ou menos um ano. Ela ainda tinha a própria casa, e tinha que voltar para lá para alimentar seus cachorros. Depois, vinha para a minha casa. Após algum tempo os animais começaram a vir com ela. Certa vez nós estávamos na minha casa e houve um incêndio na floresta. O noticiário anunciou a emergência, mas nós a vimos ao vivo, vindo em nossa direção. Era um laranja poeirento. Saímos rapidamente da nossa casa. Tivemos que levar todos os animais conosco, e fomos até Thousand Oaks. Nada aconteceu com a casa, felizmente, e nós voltamos. Eu tinha a sensação de que aquela casa era realmente um lar quando Melinda estava ali. Não pensava muito sobre nos casarmos, mas Gloria sempre me perguntava a respeito. Dizia que eu precisava de alguém que cuidasse de mim. Eu dizia a Gloria que ela mesma estava fazendo isso, e também o conservador, e o médico, e ela fazia que não com a cabeça.

– Não – negava ela. – Uma esposa.

Até que, certa noite, Melinda e eu estávamos jantando no Lawry's Prime Rib em La Cienega.

– Por que não falamos sobre casamento? – indagou ela.

Eu não achava que as coisas funcionavam daquele jeito. Pensava que era o homem que tinha que pedir a garota. Mas não me pareceu uma má ideia.

– Bem, por que não? – eu respondi, e não disse mais nada.

Ela ficou olhando para mim. Provavelmente estava pensando que eu havia ficado incomodado com aquela pergunta, ou que não queria fazer aquilo, mas nada disso era verdade. Eu estava somente pensando.

Voltamos para o carro e fomos para casa. Não era o carro que ela havia me vendido, não mais. Livrei-me daquele e comprei um Corvette amarelo. Acho que também tive um Corvette branco em algum ponto. Corvettes eram carros mais legais do que Cadillacs, embora eu gostasse do conforto que os Cadillacs dão quando se está dirigindo. Voltamos para casa. Quando eu estava com o Dr. Landy durante todos aqueles anos, estava em uma casa, mas não tinha um lar. Naquela noite, na cama, decidi devolver a pergunta para Melinda:

– Quer se casar comigo? – Ela disse sim imediatamente. Ficou muito feliz. Telefonamos para um monte de pessoas ali mesmo, no meio da noite, como os pais dela e a minha mãe. Agora havia um lar outra vez, desde o meu primeiro casamento. Eu tinha um lar com os meus pais quando morávamos em Hawthorne, mas isso já está longe demais.

...

Meu primeiro carro, um Mercury num tom claro de cor de vinho, era o carro da minha mãe, mas depois de algum tempo acabou passando para as minhas mãos. Eu o chamava de “o meu Merc”. No começo eu o dirigia com uma carteira de habilitação temporária, mas, quando fui tirar a definitiva, acabei sendo reprovado no teste de direção. Durante toda a minha vida as pessoas diziam que eu não era um bom motorista porque estava sempre distraído, mas eu era bom o suficiente para prestar atenção. Simplesmente não gostava de ficar pensando somente no trânsito.

Meu pai me ajudou a aprender a dirigir. Ele era muito bom e paciente, o que foi uma surpresa considerando como ele geralmente agia. Dizia-me onde devia colocar as mãos e como usar os pedais. Pensei por um minuto que aquilo era como tocar um instrumento, porque funcionava pelo tato. Não se pode ir com muita força ou muito rápido, porque o carro não vai fazer o que você quer. Mas era diferente de tocar um instrumento porque, na música, às vezes era uma boa ideia tentar conseguir sons diferentes ou únicos. Ao dirigir, não dá para querer fazer nada que seja muito diferente. Levei uns dois ou três dias para pegar o jeito da direção com a ajuda do

meu pai, e algumas semanas depois voltei e passei no teste. Talvez não pareça um tempo muito grande, mas, para um adolescente, era como esperar uma eternidade.

Um ano depois eu comprei um Ford Fairlane – não um zero quilômetro, mas um modelo 1957. Em Hawthorne, era um belo carro, mas os rapazes de outros lugares tinham carros melhores. Vinham dirigindo de Inglewood ou Morningside. Podiam estar dirigindo Fords que tinham somente um ou dois anos, com algum acessório customizado neles. Nossos carros tinham dez anos e estavam em ótimas condições, mas sem nenhum acessório extra. Se começasse a ter problemas crônicos, você simplesmente o levava ao ferro-velho e comprava outro. Aquele Ford 57, eu o amava. Aquele foi o carro que eu estava dirigindo quando ouvimos “Surfin’” pela primeira vez no rádio. Depois daquele episódio, a estação tinha um programa chamado *Escolha da semana*, em que tocavam algumas músicas e as pessoas ligavam para a rádio e votavam. Nós vencemos e a minha família ficou muito feliz. Havia um túnel perto do nosso bairro que passava por baixo de um canto do aeroporto. Eu dirigia o Ford bem rápido ali. Ninguém acreditava em mim. Eu dizia às pessoas que conseguia fazer aquilo, e elas diziam que eu não conseguia. Eu acelerava o máximo que podia, mas acho que sempre estava com alguma marcha mais lenta engatada ali.

Estávamos no carro o tempo todo. Meus amigos e eu íamos até o Skippy’s, uma lanchonete que servia hambúrgueres. Outras vezes íamos ao Foster’s Freeze, uma sorveteria perto da escola. Eu adorava os milk-shakes e as casquinhas de lá. Meu sabor preferido era morango. Não gostava de chocolate. Nos fins de semana, nós pegávamos o carro e íamos até um lugar chamado Crestline. Era uma cidadezinha nas montanhas, perto do lago Arrowhead. Certa vez, no caminho para lá, um carro estava nos seguindo bem de perto. Não conhecíamos as pessoas que estavam nele, mas ele estava colado em nós bem no meio daquela estrada sinuosa no meio das montanhas. Em uma reta alguma coisa passou correndo diante do carro. Pisei com força no freio por um segundo e o carro que estava atrás de nós saiu da estrada. Parei o carro no acostamento para ver se eles estavam bem. Estavam, e continuamos subindo as montanhas a caminho de Crestline. Aquilo me deixou bem abalado. Alguém realmente podia ter se machucado.

Crestline era onde nos divertíamos quando adolescentes. Brincávamos de arremessar ferraduras e às vezes íamos até algum mercado e esperávamos até que um cara mais velho chegasse; em seguida, pedíamos que nos comprasse um fardo com seis cervejas. A primeira vez em que fiquei bêbado foi lá, durante um fim de semana. Eu não era tão fã disso. Nunca fui um daqueles garotos que mergulhavam de cabeça e bebiam todas as seis cervejas de um fardo sempre que podiam. Tudo que eu queria era tomar algumas cervejas e ficar levemente embriagado. Nós nos divertíamos e depois dormíamos para a bebedeira passar, e depois entrávamos no carro de novo e voltávamos para casa.

Carros levavam você a lugares diferentes. Tiravam você de casa e depois o traziam para casa. Era igual com garotas. A primeira garota com quem saí, pelo menos de que consigo me lembrar, foi Mary Lou Manriquez. Íamos e voltávamos juntos da escola, e eu fazia piadas sobre árvores esquisitas ao longo do caminho ou cachorros esquisitos nos jardins das pessoas, ou então lhe falava sobre coisas que havia visto no programa *Time for Beany*, que passava na TV. Quando eu tinha onze anos, dei a ela um anel. Não era nada elegante. Era um anel que eu encontrei no chão, mas era bonito e brilhante, e queria que ela ficasse com ele. Caminhamos juntos por mais um mês, e depois, numa tarde, sem qualquer aviso, ela devolveu o anel.

– Não me machuque – eu disse, e corri para casa e chorei.

Depois de Mary Lou eu fiquei ainda mais tímido quando estava perto de garotas. Gostava de olhar para elas, mas não tinha coragem suficiente para começar uma conversa. Às vezes elas começavam a conversar comigo, ou um garoto mais falastrão nos apresentaria ou me puxava para um grupo. Uma vez que isso acontecesse, elas passavam a gostar de mim. Contavam-me segredos e eu era um ouvinte muito bom. No Ensino Médio, quando passou a ser mais importante ser percebido dessa maneira, passei a andar com meninas mais novas. Era amigo de garotas de catorze anos quando eu já estava com dezessete. Fazia amizade com as meninas do primeiro ano, quando eu já estava no terceiro ou no quarto. Assim, podia ter certeza de que elas me admiravam. Tínhamos bailes e outras festas dançantes e eu os frequentava, mas nunca fui o que alguém poderia chamar de dançarino convincente. A maneira pela qual eu demonstrava interesse quando realmente gostava de uma garota era escrevendo alguma

coisa. Para uma garota bonita chamada Renee Osler, eu escrevi um poema chamado “Lavender”. Eram somente palavras em um caderno, mas aí a esposa de Hite Morgan, Dorinda, me ajudou a lapidá-las para que virassem uma canção. Chegamos até mesmo a gravar uma fita demo, mas nunca a transformamos em um disco de verdade.

Meu primeiro encontro de verdade foi com uma garota chamada Carol Mountain. No meu terceiro ano no Ensino Médio, eu estava absolutamente louco por Carol. Ela era linda: seus cabelos, seus olhos, sua voz, suas pernas, tudo. Ela sabia que eu gostava dela. Estava namorando um cara chamado Gordon Marin, e quando eles terminaram, Gordon me pediu para levá-la a uma festa que ele estava organizando. Acho que ele queria continuar a vigiá-la ou talvez lhe causar ciúmes, exibindo sua nova garota. Carol e eu fomos àquela festa e acabamos ficando suficientemente amigos, o que nos fez passar mais tempo juntos. Eu ficava na casa dela mais do que ela ficava na minha. Seus pais gostavam quando eu ia até lá, porque era um garoto educado. Podia fazer brincadeiras grosseiras com os outros garotos, mas com os pais das pessoas eu era educado; e mesmo se chegasse a fazer uma piada, seria uma piada que os pais entendiam. Acho que eu era um pouco antiquado nesse aspecto.

Eu também era antiquado de outras maneiras. No meu último ano do Ensino Médio, fiz um trabalho chamado “Minha Filosofia”, falando sobre a minha visão do mundo. “Sendo esta a primeira vez em que dou uma boa olhada na minha filosofia, tenho dificuldades para revelar as minhas crenças sobre o que é viver. Vou tentar dar a minha impressão geral sobre a vida”. O começo do trabalho era sobre como eu sempre queria melhorar: “A primeira coisa que vejo em mim mesmo é que estou constantemente tentando me aperfeiçoar”. Também tinha uma ideia sobre o tipo de trabalho que eu queria: “Não quero me acomodar numa vida medíocre, e sim ser reconhecido pela obra da minha vida, que espero que seja a música. A satisfação de um lugar no mundo parece fazer valer a pena um esforço sincero da minha parte”. Falei sobre como os meus pais ajudaram a desenvolver o meu caráter, e depois houve um longo parágrafo em que discutia as minhas ideias sobre romances: “Sempre pensei em como será a garota com quem eu vou me casar”, eu escrevi. “Quero alguém que me ame (é claro), que converse racionalmente comigo e compreenda a minha maneira de viver”. Todas essas eram partes importantes da minha vida, e

todas eram coisas que eu achava importante abordar honestamente, mas eu ainda era muito novo. Não conseguia nem enxergar o que havia além do Ensino Médio.

Logo depois da formatura do Ensino Médio, eu convidei Carol para sair num encontro de verdade, e ela disse sim. Saímos para pegar comida e caminhar por aí. Durante todo o tempo fiquei em silêncio, quase tremendo. Mal conseguia conversar. Tinha tantas coisas a dizer que não tinha nada para dizer. Era assim que o meu cérebro funcionava naquela época, e como ele ainda funciona. Há um milhão de pensamentos, mas, a menos que haja outras vozes e instrumentos para trazer todos para fora, eu acabava apenas com umas poucas palavras, ou sem palavra nenhuma. Carol era legal, mas eu percebia que havia algo que nos mantinha distantes. Essa foi a única vez que eu saí com ela.

Dez anos mais tarde, depois que os Beach Boys ficaram famosos, eu estava de volta a Hawthorne e alguém me disse que Carol estava em casa.

– Oh – eu tentei parecer tranquilo. – Carol Mountain? Acho que me lembro dela.

Ela estava na casa da sua mãe, a casa onde cresceu, e eu fui até lá conversar com ela. Nos divertimos muito trocando histórias sobre a época em que estávamos no Ensino Médio. Isso trouxe de volta muitas lembranças, memórias da minha juventude e da juventude dela, e antes de ir embora eu coloquei a mão na perna dela. Não foi um gesto completamente inocente – ainda era uma bela perna –, mas foi algo quase inocente. Mais tarde, naquele mesmo ano, eu estava na estrada com a banda, hospedado em um hotel em algum lugar, e recebi um recado da recepção dizendo que havia uma mensagem para mim. Era uma mensagem do marido dela: “Se você se atrever a tocar na minha esposa outra vez, eu vou arrebentar a sua cabeça!”, dizia a nota. Isso nunca aconteceu.

Depois surgiu Judy Bowles. Eu a conheci durante um jogo de beisebol do campeonato infantil. Seus irmãos mais novos estavam jogando, e talvez eu também tivesse um primo em campo. Alguém nos apresentou e eu fiquei louco por ela, porque Judy era muito bonita. Perguntei se podia ir até sua casa e conversar com ela lá, e logo depois disso nós já estávamos saindo juntos. Essa era a coisa mais divertida que eu já havia feito com uma garota até aquele ponto. Ela gostava de ficar sentada perto de mim, e não havia nada como a sensação de tê-la ali. Ficávamos sentados no meu

carro e fazíamos uma brincadeira na qual dávamos nomes aos carros – não os seus modelos, mas de acordo com sua aparência e personalidade. Podíamos dizer que um determinado carro parecia ser um Oscar, ou um Bill, ou um Jimmy. Era muito divertido estar com Judy, sentado no carro, dando nomes às coisas. E não era somente com ela. Eu me dava bem com toda a sua família. Judy tinha um irmão, Jimmy, que era surfista e sempre falava sobre os *points* e locais aonde os grandes surfistas queriam ir. Eu sabia que queria fazer uma música sobre surfar no estilo consagrado por Chuck Berry, e sempre que Jimmy falava sobre surfar eu gostava dos nomes dos lugares. Pedi uma lista a ele e usei os lugares que ele me deu para compor a letra de “Surfin’ U.S.A.”: Santa Cruz e Trestle, Narrabeen, Doheny Way.

Judy e eu namoramos por cerca de um ano, mas outras pessoas – do meu lado – começaram a se interpor entre nós. Certa vez, Mike estava dançando com ela no Rendezvous Ballroom em Balboa, e eu disse:

– Ei, você está dançando com a minha garota.

Ele se afastou na hora e Judy pediu desculpas. Algum tempo depois, ela começou a gostar de Dennis. Não me lembro como eu descobri. Talvez ele tenha me contado; talvez Carl tenha me contado; talvez eu tenha ouvido uma conversa que não devia ouvir. Não acho que foi Judy quem me contou, mas isso doeu muito. O meu coração ficou despedaçado de várias maneiras. Foi difícil, para mim, sentir amor verdadeiro depois daquilo, acreditar que as coisas com uma garota aconteceriam sem que dessem errado depois. Acabei mergulhando mais na minha música, em mim mesmo e nos meus pensamentos, e me afastei do convívio social por algum tempo.

Em seguida, a música logo me levou para junto de outras pessoas. No início dos anos 1960, os Beach Boys conheceram um grupo vocal chamado The Honeys, iniciado algum tempo depois de nós e composto por três irmãs – Diane, Marilyn e Barbara Rovell –, as quais, ocasionalmente, cantavam com uma prima, Ginger Blake. Nós as conhecemos em uma danceteria chamada Pandora’s Box em Hollywood. Ainda era o começo da nossa carreira, depois de “Surfin’ Safari” e “409”, mas antes de “Surfin’ U.S.A.”. Acho que talvez eu houvesse acabado de compor e gravar “County Fair”. Gary Usher conhecia Ginger e falou a ela sobre nós, e Ginger contou às suas primas, então nós todos acabamos nos encontrando

no Pandora's Box. Sempre havia algumas garotas no grupo, e, naquela época, as garotas do The Honeys também faziam parte dele. Eram meninas bonitas com as quais tínhamos contato por meio de Gary, e que pediram que nos sentássemos com elas. Elas eram muito simpáticas. Eu estava um pouco nervoso e derramei chocolate quente na blusa de Marilyn. Depois, naquela mesma noite, fomos até os bastidores e meu pai começou a gritar conosco por causa de alguns erros que havia percebido durante o show. Ele geralmente não gritava diante de garotas, e acho que olhou para elas e meio que pediu desculpas, explicando que só queria que fizéssemos o nosso melhor. Elas, porém, não deixaram que aquilo as assustasse. Eram diferentes de outras garotas que conhecíamos após os shows. Não eram fãs que queriam olhar para nós pedindo que olhássemos para elas. Era como se estivessem no mesmo tipo de negócio e quisessem trabalhar junto com a gente.

Isso acabou se mostrando verdadeiro. Logo depois de conhecermos as meninas da família Rovell, eu as trouxe para o estúdio e gravei algumas músicas para elas, como “Shoot the Curl” e “Pray for Surf”. Eu gostava da ideia de ter uma versão feminina dos Beach Boys. Elas fizeram as vozes de fundo ao estilo das *cheerleaders* em “Be True to Your School”. Gravamos músicas como “Marie” e “Rabbit’s Foot”, as quais não foram lançadas até serem reunidas em compilações, muito tempo depois. Eu estava no estúdio o tempo todo, e escrevi até mesmo uma música chamada “Surfin’ Down the Swanee River”, que era um *remake* surfista da música de Stephen Foster. Suas melodias eram muito limpas, muito americanas. Eu sempre as cantarolei durante a vida inteira, e fazia sentido trazê-las para um novo tipo de música.

All the guys are sad and lonely
Because we like to roam
We’re surfin’ down that Swanee River
Searching for a surfer home²¹

Quando começamos a andar em companhia das irmãs Rovell, eu me apaixonei um pouco por todas elas. Gostava de Bárbara porque sempre gravitava rumo às irmãs mais novas – eu era tímido, e era mais fácil conversar com ela do que com as outras. Gostava de Diane porque Diane

gostava de mim. Marilyn gostou de Carl a princípio, e o meu namoro com Judy ainda estava numa situação meio indefinida, mas então, certa vez, Marilyn e eu estávamos caminhando e começamos a nos beijar, e não demorou muito até estarmos namorando.

Eu queria me casar cedo. Tudo acontecia bem cedo. Eu tinha somente vinte e dois anos e Marilyn tinha apenas dezesseis, mas, embora fôssemos garotos, eu não pensava nessa questão assim. Pensava em mim como alguém que estava crescendo. Eu estava fazendo discos. Estava fazendo coisas que meu pai havia feito e coisas que ele somente teve vontade de fazer. Eu era o mais velho da minha família, e a próxima coisa natural era ser um homem. Isso era martelado na minha cabeça de qualquer maneira, sempre que eu me sentia assustado: *Não seja criança... seja um homem*. O casamento era uma maneira de fazer isso. Cantei a respeito em uma música, “I’m So Young”, originalmente gravada pelo grupo The Students e escrita por um cara chamado Prez Tyus Jr. No entanto, era algo que eu desejaria poder ter composto. Na verdade, é uma música que eu poderia ter composto.

Marilyn e eu fomos conversar com os pais dela e nos sentamos com eles em seus sofás. Eu os adorava. Eram pessoas maravilhosas. Se eu estivesse por lá e sentisse fome, sua mãe me chamava para a cozinha para me dar comida. Seu pai conversava comigo sobre a banda e sobre o que eu queria fazer com ela, e nunca era mesquinho ou ríspido comigo. Ele tinha filhas que trabalhavam com o mesmo tipo de negócio que eu, e levava tudo aquilo muito a sério. Há uma história que as pessoas me contam que eu não vi com meus olhos: uma vez, Dennis estava lá e começou a se vangloriar dos montes de dinheiro que estávamos ganhando. Ele tirou uma nota de um dólar da carteira e a rasgou bem diante do pai de Marilyn. O senhor, então, fez uma cara de sofrimento. Ficava triste em pensar que alguém era capaz de ser tão imbecil com o próprio dinheiro. Dennis era só um garoto e estava fazendo uma brincadeira, mas o pai de Marilyn não gostava de desperdício. Era um bom homem.

Marilyn e eu fomos até a casa dos pais dela e dissemos que queríamos conversar. Quando todos estavam sentados, nós explicamos que pretendíamos nos casar. Não sei se estava me preparando para que alguém se levantasse e gritasse comigo, ou se achava que a mãe dela iria explodir em lágrimas, mas nada disso aconteceu. Eles disseram que eram a favor da

ideia. Durante alguns meses nós moramos com os pais dela, e depois fomos para o nosso apartamento, no Hollywood Boulevard. Ali perto, na esquina do Sunset Boulevard com a rua Vine, eu tinha o meu escritório. O que poderia ser mais adulto do que isso?

No começo, Marilyn e eu éramos como qualquer casal jovem. Íamos ao cinema, saíamos para comer fora e passeávamos de carro pela cidade, mas não éramos como qualquer outro casal jovem, porque era o ano de 1964. Aquele foi o ano de tudo. Nós nos casamos em dezembro, e alguns dias depois disso eu embarquei naquele avião para Houston. Às vezes, penso naquela época e me pergunto como tudo pôde acabar naquele colapso; outras, pergunto-me se as coisas poderiam ter acontecido de alguma outra maneira. Havia simplesmente muitas coisas acontecendo.

Partimos para nossa lua de mel no começo de 1965. Eu estava sentado, olhando para a água ou fechando os olhos enquanto admirava a praia, e uma música inteira surgiu na minha cabeça. Eu não tinha nenhum meio para anotá-la. Não tinha caneta. Não tinha um violão. Não tinha um piano. No entanto, simplesmente ouvi a coisa inteira lá em cima, do começo ao fim, e lembrei o suficiente dela para escrever a letra em uma folha de papel mais tarde. Era uma verdadeira viagem escrever uma música desse jeito. Achei que as coisas continuariam acontecendo assim. Infelizmente, nunca mais.

O casamento era duro, e eu era jovem e não muito bom naquilo. Passava tempo demais com outras garotas. Tentei compensar isso com Marilyn, compondo mais músicas para ela. Compus “All Summer Long”, em que fiz uma piada sobre aquele primeiro encontro no Pandora’s Box e sobre derrubar chocolate nela. Alterei um pouco a história. Troquei o chocolate quente por Coca-Cola porque isso se encaixava melhor na letra, e mudei-a também de modo a dizer que foi ela quem derrubou a bebida em si mesma, porque isso parecia mais engraçado.

Outra música que escrevi sobre a situação foi “Don’t Hurt My Little Sister”, que é uma das minhas favoritas em *Beach Boys Today!*. Ela foi escrita por volta de 1964, e eu a dei a Phil Spector para que ele a usasse com as Ronettes. Eu o acompanhei enquanto ele produzia a faixa. Foi incrível. Phil dizia coisas aos seus músicos que eu aprendi a dizer aos meus. Se ele dissesse “A guitarra não está aparecendo direito”, eu voltava ao Western e dizia:

– Ei, rapazes, esperem um pouco. Preciso de mais guitarra. – Ele acabou não usando a música do jeito que eu a compus. Mudou o título e a letra e transformou-a numa música das Blossoms chamada “Things are Changing”. Nossa versão era mais sobre mim e as irmãs Rovell. Eu a escrevi com base na perspectiva de uma delas, dizendo-me para não tratar mal uma das outras.

You know she digs you and thinks you're a real groovy guy
But yet I'm not sure that I feel the same
Well, we both know that you've been making her cry
I hope you don't think it's some kind of game²²

Talvez eu tenha pensado que aquilo era alguma brincadeira. Eu era muito jovem. Isso não é uma desculpa. Eu não tinha muita segurança em mim mesmo. Não entendia por que estava recebendo as recompensas que recebia, ou a fama, ou a atenção. Só queria ter alguém perto de mim em quem pudesse confiar. Queria acreditar que tinha um lar para equilibrar a sensação de que tudo estava começando a se tornar um palco ou uma loja.

Nos anos 1980, antes que o Dr. Landy retornasse, tudo era um palco ou uma loja. Tudo era uma maneira de vender coisas que eu já havia feito ou de ficar diante de pessoas e me sentir desconfortável. Eu não conseguia lidar muito bem com nada daquilo. Quando subia ao palco com os Beach Boys, eu ficava somente fumando cigarros ou me sentava na beirada do palco e ria. Uma das outras coisas que eu fazia naquela época era pensar sobre “Don't Hurt My Little Sister” o tempo todo. Talvez porque fosse uma música a respeito de proteção e eu tivesse medo por não haver ninguém me protegendo. Entre as músicas, começava a tocar a linha de baixo de “Don't Hurt My Little Sister”. Terminávamos “In My Room” e você ouvia o baixo tocar aquele riff. Depois nós voltávamos, tocávamos “Sloop John B”; quando a música chegava ao fim, ouvia-se o baixo de “Don't Hurt My Little Sister” outra vez. Eu estava apenas tocando aquele riff sem parar. Precisava voltar para ele. Precisava que ele voltasse para mim.

...

Eu não me apaixonava com frequência. Pensava em garotas, mas se elas não pensassem em mim, como isso seria amor? Outras pessoas se apaixonavam. Quando amigos me diziam que estavam saindo com uma nova garota, eu perguntava se realmente estavam apaixonados. Isso era importante para mim. Parecia uma coisa verdadeira. Estavam apaixonados? Alguma coisa aconteceu dentro desses caras para fazê-los se sentirem mais próximos daquela outra pessoa e mais próximos de si mesmos? É por isso que eu escrevo tantas canções de amor. Porque isso é uma coisa real.

Quando penso sobre compor canções de amor, penso naquelas que compus para Marilyn e também naquelas que compus para Melinda. Penso nas que compus para garotas durante a minha trajetória, seja na minha vida ou na de outras pessoas. No entanto, uma das músicas em que penso não fala sobre nenhuma pessoa específica. É sobre o amor em geral. Está em *Sunflower*, que foi lançado em 1970, e é uma música chamada “This Whole World”. A música veio de um lugar bem no fundo de mim, da sensação que eu tinha de que o mundo inteiro deveria estar focado no amor. Quando escrevi essa canção, essa era a ideia que eu queria capturar. Eu produzi esse disco. Ensinei o vocal principal para Carl e os vocais de apoio para os outros rapazes, especialmente a parte para meditação no final: “Om dot did it”. Gravei a música na minha casa em Bel Air, onde eu estava morando na época, que era suficientemente confortável e começou a ser um lar. Aquela música funcionou muito bem. O canto nos *backing-vocals* é uma viagem maravilhosa, e Carl alcança a última nota de um jeito incrível. Ele está muito bem em “Darlin’”, e está muito bem em “God Only Knows”, mas “This Whole World” é outro dos meus vocais favoritos dele. E há um verso que me comove toda vez que ouço:

When girls get mad at boys and go
Many times they're just putting on a show
But when they leave, you wait alone²³

Passei anos sem compreender aquilo, mas, quando conheci Melinda, eu entendi outra vez.

Quando eu disse sim a Melinda e decidimos nos casar, nós criamos um novo lar. Saímos de onde eu estava morando e fomos para uma casa na rua

Ferrari. Ela tinha uma *jukebox* excelente, abastecida com o mesmo bom gosto daquela que o meu pai tinha em Hawthorne quando eu era criança. Quando Melinda entrou na minha vida, vários bichos de estimação também vieram com ela. Ela tinha dois cachorros, três gatos e um passarinho. Uma das coisas sobre os cães era que sempre tínhamos mais do que um. Eu observava como eles agiam quando estavam perto uns dos outros. Tinham as próprias parcerias. Isso era algo de que eu precisava, e nunca soube o quanto precisava até não ter mais aquilo. Precisava disso em minha vida e precisava disso em minha música.

Melinda e eu nos casamos em uma capela em Palos Verdes. Escolhi o dia 6 de fevereiro para celebrar, porque era o aniversário de Marilyn. Dessa forma, eu imaginava, nunca iria esquecer a data. Melinda concordou. Entre a época em que escolhemos a data e o dia da cerimônia, nós viajamos ao Sundance, o festival de cinema em Utah, para a *première* do documentário de Don Was. Depois, voltamos e nos casamos. Havia cerca de cento e cinquenta pessoas no casamento. Deveria haver somente umas cem, mas as pessoas não paravam de chegar, o que causou certa surpresa para a noite de uma segunda-feira em fevereiro. Meu irmão Carl foi o meu padrinho. Depois, nós fomos ao Hotel Bel-Air para curtir a música e a comida. Dançamos e nos divertimos.

Quando recém-casados, Melinda e eu brigávamos com frequência. Já estávamos acostumados um com o outro, mas ainda havia uma diferença entre namorarmos e estarmos realmente casados. Era difícil compreender como trazê-la para a minha vida, mesmo que ela já estivesse ali. No começo eu não gostava das brigas. Não entendia aquilo. Talvez eu tivesse medo de que ela não me escutasse, da mesma forma que as pessoas não me escutavam na banda, mas ela não fazia isso; não recuava e não tentava dominar a situação. Ela continuava ali por perto e tentava me explicar o que queria dizer. Era uma pessoa paciente, mas insistia em pressionar para que as coisas acontecessem do seu jeito. Nós brigávamos o tempo todo, até que eu percebi que talvez aquelas situações não fossem nem mesmo brigas. Talvez o que ela estivesse tentando me mostrar era que se importava o suficiente para me contar a verdade. Essa era uma sensação nova para mim. Não estavam me dizendo o que eu queria ouvir enquanto eu era manipulado. Não estava sofrendo *bullying* nem sendo traído. Eu estava conversando com uma pessoa que era minha companheira. E ela

também. Era como se estivéssemos nos defendendo mutuamente. Isso nunca havia acontecido comigo antes, não desse jeito. Nunca havia confiado em ninguém mais que o suficiente para compartilhar meus verdadeiros sentimentos sem a preocupação de que essa pessoa pudesse simplesmente ir embora.

Cigarros são um bom exemplo. Eu passava o tempo todo fumando naquela época. O Dr. Landy não me deixava fumar quando estava por perto, e, quando ia embora, eu sentia muita falta de fumar. Sentia tanto a falta que começava outra vez. Eu fumava quando estava diante do piano. Fumava quando estava assistindo à TV. Fumar foi o que me fez esbarrar em Melinda outra vez no Pico Boulevard, mas ela não gostava nem um pouco de cigarros.

– O cheiro do cigarro é horrível – disse ela. – Para não mencionar que você tem problemas com o seu peso. Junte essas duas coisas e o resultado não é nada bom.

Ou então ela começava a argumentar sobre o meu peso, e daí partia para falar sobre o cheiro dos cigarros. Ela colocou o adesivo de nicotina em mim e foi o que bastou. Não fumei desde então.

Hoje em dia eu realmente odeio o cheiro de cigarro e consigo senti-lo a quilômetros de distância. O cheiro fica impregnado em suas roupas e o segue por toda parte. Lembro-me de que uma noite no Royal Festival Hall de Londres, em uma das turnês, nós estávamos entrando em um elevador e alguém que cheirava como um maço de cigarros, ou talvez até uma loja inteira de cigarros, entrou junto.

– Quem diabos andou fumando? – eu gritei.

O cara saltou para fora do elevador antes que as portas se fechassem. Acho que ele ficou constrangido, sabe?

Melinda também insistia para que eu me exercitasse, continuasse fazendo caminhadas, me alongasse e fizesse outras coisas de modo que as minhas costas não doessem com tanta frequência. Houve períodos com ela nos quais eu estava mais saudável, e outros nos quais eu estava menos saudável, mas a principal coisa que aconteceu foi que aprendi a pensar nisso de um jeito diferente. Funcionou melhor para mim do que a Radiant Radish, uma loja de alimentos saudáveis que eu abri em 1969.

Melinda também era boa para a minha mãe. Nós íamos visitá-la quando ela já estava idosa. Minha mãe morreu pouco antes de Carl. Antes disso

nós íamos visitá-la. Levávamos as crianças para a sua casa quando elas eram pequenas. Havia um piano de cauda na casa e eu me sentava ali para tocar, enquanto Melinda conversava com a minha mãe. Quando eu me levantava, era hora de ir embora.

Talvez o mais importante foi que Melinda ajudou a me dar a minha carreira solo. Eu havia feito aqueles discos com o Dr. Landy, mas foi uma tarefa quase impossível. Ele gritava comigo o tempo todo, me humilhava e usava a música como uma arma contra mim. Melinda não fazia isso. Era paciente, mas continuava a falar a respeito sempre que tinha uma oportunidade, e lentamente eu comecei a ver o quanto precisava das minhas músicas perto de mim. E não se tratava apenas dos discos. Ela me ajudou a preparar a minha mente para os shows e turnês. Sem ela, talvez eu continuasse a ser o último Wilson da família, mas não estaria completamente vivo.

Às vezes eu volto de turnês e entro direto na casa, e peço a ela para vir se sentar comigo. Em seguida, digo que subir ao palco é uma das coisas que me deixam muito feliz atualmente. Eu nem sempre falo sobre a outra parte: que aquilo não teria acontecido se ela não estivesse ao meu lado para me apoiar. Escutar o que ela dizia foi uma das melhores decisões que já tomei.

Você pega a minha mão/E compreende/Quando eu fico de mau humor/Você me faz tão bem/E eu amo, amo isso.

É como se eu estivesse navegando pelo oceano/Toda vez que vejo os seus olhos/Você pode ser o vento que me mantém no curso/Eu podia estar no paraíso, pelo que sei/O paraíso é um lugar ao qual eu posso ir/Ninguém jamais podia ter me dito como/Ninguém jamais podia ter me dito como/O paraíso poderia ser aqui na Terra.

Eu me pergunto por que nada parece dar certo para mim/Mas toda vez que eu a vejo/Tenho aquela velha sensação/E a minha tristeza simplesmente se desfaz, se desfaz.

Tantas vezes tive a sensação de estar indefeso/E nenhum tipo de remédio ou bebida ajudava a melhorar/Estou me afogando em muitas contradições/Estou prestes a perder todo o meu autocontrole/A água está subindo/A água está fervendo e vai se derramar/Ficando quente demais/A chaleira está começando a apitar/Escorrendo pela borda/Enchendo a minha cabeça dolorida de vapor/A água está subindo ainda mais/Há uma represa se rompendo na minha alma.

Todos os rapazes estão tristes e solitários/Porque gostamos de sair por aí/Estamos surfando naquele rio Swanee/Procurando por um lar de surfistas.

Você sabe que ela gosta de você, e acha que é um cara bem descolado/Mas mesmo assim eu não sei se acho a mesma coisa/Bem, nós dois sabemos que você a faz chorar/Espero que você não ache que isso é alguma brincadeira.

Quando as garotas ficam bravas com os rapazes e vão embora/Muitas vezes, estão somente querendo se mostrar/Mas quando elas os abandonam, você espera sozinho.

5| Pais e filhos

I'd listen to my radio
But he took it and he's using it in his own room
(Now it's gone)
I wish I could do some homework
But I got suspended from school
(Blew my cool)
I'm bugged at my ol' man
And he doesn't even know where it's at
"I'm Bugged at My Ol' Man"²⁴

Nós estávamos indo a um show dos Four Freshmen. Era um sonho. Não eram os Four Freshmen originais, mas os Four Freshmen da maneira que estavam no século XXI: não eram mais rapazes jovens nem mesmo velhos cantando os sucessos da sua juventude, porém novos membros cantando aquelas belas músicas de antigamente. Bob Flanigan, um dos membros originais e o cara que realmente me ensinou a cantar em falsete, estava supervisionando toda a operação, e os novos Freshmen que havia contratado eram caras já na casa dos trinta ou quarenta anos. Eu estava no carro com Ray Lawlor e Jeff Foskett a caminho de Newport Beach para vê-los cantar.

Quando chegamos ao show, sentamos ao ar livre em cadeiras dobráveis que estavam dispostas ao redor de mesas redondas.

– Vou querer uma Margarita – eu disse. – Com o dobro de álcool.

Jeff me olhou de um jeito engraçado. Quando o garçom saiu, Ray se levantou para ir ao banheiro. Fiquei imaginando se ele realmente iria ao banheiro. Quando eu pedia bebidas, às vezes os meus amigos seguiam o garçom e tentavam mudar o meu drinque para que não tivesse álcool nenhum na mistura; ou então, se eu pedisse uma cerveja, eles tentavam fazer o restaurante me trazer uma O'Doul's. Ray, porém, não foi atrás do garçom e eu recebi exatamente a bebida que pedi. Não era preciso que

ninguém se preocupasse. Eu não estava a fim de engolir tudo de uma vez e pedir mais uma. Aproveitei para sorver a bebida com calma.

Os Four Freshmen subiram ao palco e começaram a cantar seus sucessos. Apresentaram “Graduation Day” e “It’s a Blue World”. Lá pelo meio da primeira parte do show, um dos Freshmen colocou a mão sobre as sobancelhas, como se estivesse num navio tentando avistar a terra firme:

– Eu soube que temos um cara especial na plateia esta noite – começou ele. – Nós fizemos alguns discos muito bons, mas ele não é nada mau como produtor também.

Em seguida, ele disse o meu nome e toda a plateia aplaudiu. Eu acenei; não para o Freshman que anunciou o meu nome ou para alguém em particular, mas para todas as pessoas.

Eu ouvi os Freshmen no rádio pela primeira vez no final dos anos 1950, em Hawthorne. Eram vozes jovens naquela época, quando eu era ainda mais jovem. Quando eu prestava bastante atenção às músicas deles, elas se desmontavam um pouco. Não estou dizendo que elas desmoronavam, mas quando realmente me esforçava bastante, conseguia ouvir todas as diferentes vozes que faziam parte do som único daquele grupo. Para ouvir todas elas, tinha que ficar bem perto do rádio e quase encostar a orelha esquerda no alto-falante. Era a minha única orelha boa. Ao compreender todas as partes e camadas, eu as repassava a Dennis, Carl, Mike e a qualquer outra pessoa que estivesse por perto.

“Graduation Day” é uma das canções das quais eu mais me lembro. Era sobre terminar os estudos e ficar triste por ir embora, mas sempre ter memórias felizes sobre o lugar. Quando tocávamos essa música, um garoto da vizinhança chamado John vinha cantar com a gente. Era uma música que eu sempre amei e mantive comigo. Em 2003, ao receber um doutorado honorário em música da Northeastern University em Boston, eu usei essa canção outra vez. A cerimônia de graduação aconteceu no início da manhã, e nós íamos fazer um show em Boston naquela noite. Os outros diplomas honorários foram dados a Christine Todd Whitman, a ex-governadora de Nova Jersey, e ao astrofísico Neil deGrasse Tyson. Eu o vejo na TV o tempo todo. Sabia que os doutores honorários deviam fazer discursos, mas falar em público nunca foi o meu forte. Durante o evento, Christine Todd Whitman falou. Neil deGrasse Tyson falou. Os dois foram ótimos, muito inspiradores. Quando chegou a minha vez, chamei quatro rapazes da

minha banda – Jeff Foskett, Nicky Wonder, Probyn Gregory e Gary Griffin – e nós apresentamos uma harmonia em cinco vozes de “Graduation Day”. Recebemos uma ovação gigantesca. Em seguida, eu me aproximei do microfone e disse:

– Parabéns a todos, e dirijam com cuidado ao voltarem para casa.

Foi somente quando entramos no carro que eu consegui falar novamente.

– Vocês ouviram aqueles harmônicos?

Espero que os garotos da Northeastern tenham guardado alguma coisa daquilo consigo. Há muito a se perceber. Se conseguir alcançar tudo do jeito certo, você vai ter o que precisar no mundo, apenas por um momento. É uma viagem conseguir não apenas me lembrar daquela música, mas de todos os artistas que gravaram uma versão dela: The Rover Boys, The Lennon Sisters, Bobby Pickett. Todos são de outra época. Algum tempo depois, os Beach Boys cantaram uma versão dessa música no lado B de “Be True to Your School”. Em Newport Beach, quando os Four Freshmen cantaram “Sit There and Count Your Fingers”, eu quase me levantei da cadeira. Esse era o começo de “Little Girl Blue”, que é uma das suas melhores músicas. Rodgers e Hart a escreveram e praticamente todos os cantores a cantaram: Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Nina Simone, Janis Joplin. Frank Sinatra cantou essa música em *Songs for Young Lovers*, um de seus melhores álbuns. No entanto, a maneira com que os Four Freshmen a interpretavam era a que tinha mais significado para mim. Havia algo de mágico naquelas vozes trabalhando juntas, criando uma canção que ia direto ao coração de todas as pessoas que ouviam. Foi uma das coisas que me ajudou a escrever “Surfer Girl”. Quando meu pai ouviu “Surfer Girl”, ele me disse para compor mais músicas como aquela. Não que ele não pensasse que não era boa o bastante. Era o oposto. Ele achava que era boa o bastante, e achava que eu devia fazer mais. Assim, de certa forma, os Four Freshmen foram responsáveis por tudo.

Fui ao camarim no intervalo para dizer olá aos Four Freshmen. Contei a eles que havia ouvido a banda pela primeira vez em um disco de demonstração em uma loja de departamentos. Não eram aqueles Four Freshmen, é claro, mas eu gostava de fazer de conta. Era uma espécie de máquina do tempo. Eu já estava com mais de sessenta anos, e via os cantores que amava quando era adolescente, mas eles estavam com a

mesma idade que tinham naquela época. Um dos cantores – acho que era Bob Ferreira, que cantava as partes do baixo – veio falar comigo.

– Você quer cantar com a gente? – indagou ele.

Fiquei paralisado e apenas disse:

– Ah...

Não estava pronto para subir ao palco. Não me sentia tão nervoso quanto antigamente, mas precisava me preparar. Eu tinha um ritual.

Ele percebeu a expressão no meu rosto e me acalmou:

– Não, não. Só aqui, no camarim.

– Ah, é claro. Eu já sabia.

Ele riu. Meu corpo inteiro relaxou. Cantamos “Their Hearts Were Full of Spring”. Foi uma sensação incrível. É uma história de amor lindamente triste sobre um garoto e uma garota que se tornam marido e mulher. Nem mesmo a morte é capaz de colocar um ponto final em seu amor.

Then one day they died
And their graves were side by side
On a hill where robins sing
And they say violets
Grow there the whole year round
For their hearts were full of spring²⁵

Os Beach Boys gravaram essa música também. Nós a incluímos em *Little Deuce Coupe*, embora Mike tenha mudado a letra para que falasse sobre James Dean e como ele morreu em um acidente de carro. Nós trocamos o nome da música para “A Young Man is Gone”. Era uma história de advertência em um álbum sobre carros *hot-rod*.

Eu contei a todos sobre “A Young Man Is Gone” no carro, quando estávamos voltando de Newport Beach, e depois repassei tudo que lembrava sobre James Dean. Ele estava tentando chegar a Salinas para participar de uma corrida de carros, e decidiu sair dirigindo de Los Angeles para aumentar a quilometragem do seu novo Porsche. Perto de Paso Robles, um Ford Tudor errou a curva e acabou ficando preso no meio do cruzamento. James Dean bateu com tudo na lateral do Ford, quebrou o pescoço e morreu. Foi um evento terrível, mas fazia parte da história americana.

Dean morreu em 1955, o mesmo ano em que eu coloquei as mãos no disco *Four Freshmen and 5 Trombones*, o primeiro álbum que comprei na vida. Tinha duas belas canções de Gershwin nele: “Somebody Loves Me” e “Love is Here to Stay”. Lembro-me muito bem da capa. As bocas dos trombones apontavam para fora, e faziam a capa se parecer com os anéis olímpicos, exceto pelo fato de haver dois em cima e três embaixo. Os Freshmen estavam encolhidos, equilibrando-se na vara de um dos trombones. Era uma versão melhor de *15 Big Ones*. O álbum dos Four Freshmen saiu pela Capitol Records, assim como os nossos, posteriormente.

Eu fiquei muito empolgado por ver os Four Freshmen e pensar sobre como as coisas começavam, terminavam e se conectavam no meio. Naquele momento, então, eu me virei para olhar todas as pessoas que estavam no carro e disse:

– Este foi o melhor dia que tive na minha vida.

Eu tive que dizer aquilo em voz alta, porque tinha um significado enorme para mim.

...

O show dos Four Freshmen em Newport Beach me deixou feliz, mas quanto mais eu pensava naquilo mais eu me sentia triste, porque pensar na minha infância em Hawthorne fazia que eu pensasse no meu pai. Pensar no meu pai era como abrir uma enorme lata cheia de vermes. Eu comecei jovem e fui envelhecendo, mas ele sempre foi uma das pessoas mais importantes na minha vida, de maneiras boas e ruins. Podia ser generoso e me guiar para fazer coisas fantásticas, mas também podia ser brutal e me ridicularizar, e às vezes até mesmo fazer que eu me arrependesse de estar vivo. Eu aprendi todas essas coisas quando ainda era jovem demais para compreendê-las. Talvez sejam do tipo que você nunca deve chegar a compreender.

Eu havia visto os Four Freshmen com meu pai, também, quando era novo. Um dia, eu estava descendo as escadas e o meu pai estava pegando o seu casaco e o chapéu.

– Venha comigo – ele pediu, mas não falou para onde íamos até estarmos dentro do carro e começando a nos afastar da casa. – Vamos a um

show dos Four Freshmen.

Fiquei bem nervoso. Eu não sabia como seria vê-los cantando ao vivo. Será que iam cantar do mesmo jeito que eu ouvia no rádio? Seria diferente? Seria decepcionante?

O show foi maravilhoso. Foi como o show que vi quando era mais velho, só que diferente. Eu não sabia no que deveria concentrar os ouvidos, mas fiquei mais atônito com o que estava vendo. Depois do show, meu pai conseguiu nos fazer entrar nos bastidores. Não sei como. Não creio que ele conhecesse ninguém em particular. Ele simplesmente perguntou onde ficava a porta que dava acesso ao palco e agiu como se devêssemos estar ali. Foi direto até onde estavam os Four Freshmen e se apresentou:

– Olá. Eu sou Murry Wilson. Este é o meu filho, Brian. Ele adora as músicas de vocês.

Ele não me empurrou para frente nem nada. Simplesmente saiu de lado e passou o braço por cima da minha cabeça para me mostrar aos Freshmen. Eles foram muito gentis. Agradeceram por gostarmos deles e por termos ido assistir ao seu show. Não consegui falar. Estava com um sorriso travado no rosto.

Eu disse que o show dos Four Freshmen em Newport Beach foi como uma máquina do tempo. Não era realmente uma máquina do tempo. Se fosse, eu teria voltado àquele show anterior dos Four Freshmen e pensado menos em como eu estava me sentindo e tentando perceber mais como o meu pai estava se sentindo. Deve ter sido um grande encontro para ele também. Meu pai tinha uma empresa que vendia tornos, mas também amava música. Da mesma forma que eu cantava com os meus irmãos, ele cantava com a minha mãe. Ele tocava piano e ela tocava órgão. Quando ele estava ao piano, estava sempre de bom humor. É por isso que adorávamos vê-los cantando e tocando juntos.

Meu pai não tocava apenas músicas de outras pessoas, mas também fazia as próprias composições. Ele só começou a fazer isso depois que já tinha filhos e um emprego. Estava com mais de trinta anos naquele momento, e gostava do tipo de música que era popular nas redondezas de Los Angeles: músicas de *big bands* que os adultos escutavam quando saíam para danceterias. Ele imaginava suas músicas chegando até as mãos de maestros como Tommy Dorsey ou Stan Kenton. Eram boas músicas. Havia uma que era assim: “Quando um zangão perde a sua abelha-rainha/

Seus dias estão contados/ É verdade”. Uma das suas melodias era muito bonita, e ele a usou para uma canção chamada “His Little Darling and You”. Às vezes, na escola, eu pensava nessa música e sentia lágrimas se formando nos olhos. As pessoas perguntavam o que fazia dela uma canção tão boa. Era ele. O meu pai.

A maioria das músicas que ele compunha eram canções de amor, mas ele também compunha músicas mais rápidas. Ele tinha uma chamada “Two-Step Side-Step”, que era uma canção dançante:

Two-step side-step
Two-step side-step
Throw my girl away
At the dance last Saturday night²⁶

Ele adorava essa música e queria que o mundo inteiro a ouvisse. Meu pai trabalhava em todos os canais em que um compositor podia trabalhar: usava o telefone, mandava cartas pelo correio e conversava com pessoas em festas. Em algum momento alguém passou a sua música para Lawrence Welk, e disseram que iam tocá-la em um show. Quando ele anunciou aquilo para a família, eu explodi em lágrimas. Fiquei muito emocionado por seu trabalho finalmente ter dado resultados. Era algo que ele queria muito, e estava acontecendo. Nós todos nos sentamos e assistimos ao programa. Aconteceu no meio do jantar, então paramos de comer e fomos até a televisão na sala de estar.

Lawrence Welk surgiu em cena. Eu mal conseguia respirar. Tinha dez anos de idade e sabia que estava prestes a ouvir o nome do meu pai na televisão.

– Vamos trazer uma banda agora para tocar uma música de Murry Wilson – disse Lawrence Welk. – Chama-se “Two-Step Side-Step”.

Meu pai estava com um sorriso enorme. Ele fumava um cachimbo e geralmente usava óculos, em parte porque, quando era mais jovem e trabalhava na Goodyear, sofreu um acidente e perdeu o olho esquerdo. Ele tinha um de vidro. E também estava perdendo os cabelos precocemente. Por causa de tudo isso, sempre pareceu mais velho, como um pai de família, mas por um segundo ele pareceu mais jovem.

– O que acham disso? – quis saber ele. Não conseguia parar de sorrir. – O grande Murry Wilson.

A música terminou, mas aquele não foi o fim da música. Um homem chamado Johnnie Lee Wills gravou uma versão country dela alguns anos mais tarde, e depois uma mulher chamada Bonnie Lou fez uma versão rockabilly. Isso foi na década de 1950, muito antes de existirem os Beach Boys ou mesmo os Pendletones, e nós já tínhamos um compositor na casa.

...

O grande Murry Wilson. Muitas coisas já foram escritas sobre o meu pai e a maneira que ele tratava a mim e os meus irmãos. Muitas delas são verdadeiras, algumas são mentiras imundas, mas até mesmo a verdade nem sempre é o que parece. Eu já mencionei a enorme dificuldade que tenho para falar do meu pai, e isso acontece parcialmente porque quero que tudo seja feito da maneira certa. Ele não está aqui para se explicar. Já faz décadas que ele se foi. Minha mãe se foi também. Carl se foi e Dennis se foi. Sou a única pessoa daquela casa em Hawthorne que resta no mundo, e, por causa disso, quero tentar fazer o melhor para explicar o meu pai. Explicar não significa apenas contar histórias ou lembrar as coisas que ele fez e disse. Explicar também significa entender. Tenho que tentar entendê-lo.

O amor do meu pai pela música foi uma dádiva que ele deu a todos nós, os garotos da família Wilson, mas houve outros presentes também. Meu pai me deu muitas coisas. Ele me dava roupas, carros e presentes todo Natal, sem falta. Meu pai também tirava coisas de mim, agindo de maneira ríspida e exigente. Exigia muito e continuava pedindo quando você achava que já tinha dado tudo que ele queria. Vendia tornos e brocas que importava da Inglaterra, e costumava nos levar para trabalhar com ele aos finais de semana para limpar as máquinas. Sua empresa se chamava ABLE, abreviatura de Always Better Lasting Equipment. Eu não gostava de ser arrastado até a ABLE para trabalhar no fim de semana. Queria ir jogar futebol ou beisebol ou ficar à toa em casa, mas na maioria dos sábados o meu pai se levantava após o café da manhã de uma maneira que me indicava o lugar onde eu passaria o dia. Isso começou logo depois de eu virar adolescente, quando ele abriu a empresa, e continuou acontecendo

durante vários anos. Aquilo me ensinou duas coisas de uma só vez: aprender a executar trabalhos pesados e a apreciar as oportunidades de ter um tempo para mim mesmo, para ficar sentado, ocupando-me em não fazer nada. Muitas das coisas relacionadas ao meu pai são assim, duas coisas ao mesmo tempo, duas coisas opostas.

Logo que cheguei à adolescência, eu tinha medo do meu pai. Ele gritava comigo o tempo todo e aquilo me deixava nervoso. Não era somente um cara durão, mas também agressivo. Ele era agressivo com todos nós, eu e os meus irmãos – agarrava-nos pelos braços, nos empurrava e nos batia com mãos que às vezes estavam abertas e outras vezes estavam fechadas. Quando eu ia à escola, pensava que todo mundo era o meu pai. Era um pequeno truque que eu colocava em ação para andar na linha. Até que, certa tarde, voltei para casa e chorei. E decidi que não ia mais sentir medo dele. Não contei a ninguém. Não sei nem mesmo se disse alguma coisa a Dennis ou Carl, sobre ter medo ou não ter medo. Não era assim que as coisas aconteciam naquela época em Hawthorne. Todo mundo achava que era melhor guardar esse tipo de coisa para si.

Meu pai era violento. Era cruel. O que faz as pessoas serem assim? Talvez ele fosse agressivo porque a vida foi agressiva com ele. Quando meu pai saiu do Kansas para vir à Califórnia com o seu pai, o meu avô, eles eram muito pobres, a ponto de terem que morar em uma barraca em uma praia. Isso foi em San Diego. Minha mãe deve ter me contado isso. Não ouvi esse relato do meu pai. Ele achava que era melhor guardar esse tipo de coisa para si. Buddy, o pai do meu pai, era um cara difícil de conhecer, especialmente quando eu era criança, mas, conforme fui ficando mais velho, percebi que ele tinha um pouco da mesma personalidade que eu tenho, e um pouco das mesmas dificuldades por causa disso. Ele adorava música e era bom nisso. Às vezes bebia demais. Tinha problemas com suas mudanças de humor. Uma das coisas que nos diferenciam é a maneira com a qual lidamos com a raiva. Eu sempre a guardo dentro de mim, ou, se a extravasasse, faria isso chutando uma lata ou socando uma parede. Geralmente eu tinha a sorte de não acertar o caibro. Buddy, porém, nem sempre era gentil com o meu pai. Havia uma história na qual o meu pai, certa vez, fez algo que deixou o pai dele irritado, e Buddy o acertou na lateral da cabeça com um cano de chumbo. Sua orelha ficou dependurada.

Eles o levaram às pressas para o médico e após algum tempo ele já estava bem novamente.

Eu não estava lá para ver isso, obviamente; aconteceu muito tempo antes de eu nascer. No entanto, as coisas se repetem, e se repetem de maneira estranha. Quando eu estava brincando na vizinhança, entre a minha casa e outra, um garoto me acertou na cabeça com um cano de chumbo. Seu nome era Seymour, eu acho, talvez o primeiro nome ou o sobrenome. A sensação foi somente de choque no começo, mas no dia seguinte eu percebi que não conseguia ouvir tão bem pela orelha esquerda. Conteí para a minha mãe e ela me levou ao médico, que me examinou e disse que o oitavo nervo na minha cabeça havia sido rompido. Eu digo que a minha orelha direita é completamente surda, embora médicos sejam mais específicos. Alguns dizem 98 por cento e outros dizem 95 por cento.

A orelha me afetou profundamente, pelo resto da minha vida. Quando eu era criança, sempre que a minha mãe falava comigo, eu virava o lado esquerdo da minha cabeça na direção dela. Era como se estivesse sintonizando uma estação de rádio. E isso afetou também a maneira como eu falava: não conseguia escutar a mim mesmo pelo lado direito, então comecei a projetar a fala pelo outro lado da minha boca. Isso acabou mudando a minha aparência, tornando-se meio inclinada, como se eu estivesse saindo do dentista com um lado da cabeça entorpecido pela anestesia. Em filmes antigos de apresentações dos Beach Boys, há alguns casos em que a boca torta fica bem aparente. Eu vi filmagens feitas em Munique em 1964 nas quais quase pareço ter sofrido um derrame. No decorrer dos anos, eu aprendi a dar instruções para as pessoas quando elas vêm falar comigo pela primeira vez: “Vá para a minha esquerda”, ou, “Se você tiver que ficar à direita, incline o corpo para falar pelo outro lado”.

A orelha, contudo, também ajuda a criar música. Quando eu componho, faço música em mono. Só consigo ouvir por um lado, o que significa que ela já vem mixada, e que uma das orelhas está fazendo todo o trabalho. Talvez limites ajudem você a se concentrar, de certa maneira. Beethoven era surdo, é claro. Bill Haley era cego de um olho. Talvez não seja a mesma coisa. Sei que aprendi a trabalhar com as minhas orelhas do jeito que elas são, e creio que ouço completamente com o que me resta de audição parcial. Não saio por aí guardando as coisas que as pessoas dizem a meu respeito, mas há uma de que gosto. É um comentário feito por Bob

Dylan, e é um dos elogios mais gentis que já recebi, e um dos mais engraçados:

– Essa orelha... digo, por Deus! Ele tem que deixá-la em seu testamento para o museu Smithsonian – disse ele.

Talvez eu deixe.

E as coisas se repetem. Quando Daria e Delanie eram pequenas, alguns anos depois que as adotamos, elas começaram a dizer a Melinda que queriam um irmãozinho. Ela veio falar comigo:

– Seria ótimo ter um garoto – eu comentei.

Encontramos um menino que devia ir para outra família, mas o acordo acabou não sendo realizado. No dia em que teríamos de ir ao hospital, eles ligaram e disseram que o bebê havia sido reprovado no teste de audição e que provavelmente seria surdo de uma das orelhas. No caminho para lá, eu disse a Melinda que era muito estranho que uma coisa dessas acontecesse outra vez. Na realidade, o bebê conseguia ouvir muito bem. Descobriram que ele estava com água na orelha no dia em que fez o teste. Nós o chamamos de Dylan. Quando voltamos para casa, eu o segurei nos braços pela primeira vez e cantei “Mr. Tambourine Man” para ele. O nome se encaixou perfeitamente.

...

O jeito que o meu pai me tratava era duro, e serviu para me endurecer. Não sei se eu precisava ser mais duro, mas foi isso que aconteceu. Ele me fazia trabalhar, prestar atenção e ter bons modos, mas tinha uma maneira engraçada de fazer aquilo. Algumas pessoas ouvem histórias sobre o que ele fazia e o chamam de monstro, e acho que é possível descrevê-lo assim. Ele era mais assustador que qualquer coisa que aparecia no filme *The Beach Girls and the Monster*, mas o modo como eu cresci me moldou de várias maneiras, nem todas boas nem todas ruins. Não gosto de restringir a discussão para falar sobre como o meu pai era terrível, mesmo que isso seja verdade. O jeito como ele me criou fez que eu me concentrasse mais em ter certeza de que certas coisas eram feitas. Não foi somente por ele me obrigar a trabalhar em sua oficina todo fim de semana. Foi por ele me estimular a procurar outros empregos. Ele tinha a concepção de que, se você não estivesse trabalhando, era um preguiçoso. Meu primeiro trabalho

de verdade foi em uma serraria, levando pilhas de madeira de um lado para o outro. Eu disse ao gerente do depósito que o meu nome era Lupe, ou Loopy. Não estava pensando em nomes em espanhol ou em inglês, necessariamente, mas somente pensando em algum nome falso, algo que fosse engraçado. Certa tarde, eu estava trabalhando, mas não com a rapidez necessária.

– Ei, Loopy – gritou o chefe. – Coloque esse traseiro numa marcha mais rápida e leve aquela pilha no canto até a porta.

– Meu nome não é Loopy – eu disse. – É Brian.

– Bem, Brian, Loopy, seja lá que diabo de nome você tenha, leve aquela pilha no canto até a porta.

Não durei muito ali. Algum tempo depois eu trabalhei em uma joalheria, varrendo a loja depois que ela fechava, e em alguns invernos era contratado para trabalhar num depósito de árvores de Natal. Eu era grande o bastante para carregá-las para as pessoas e gostava mais de fazer aquilo do que mexer com madeira de serraria. Uma grande parte da minha motivação vinha do meu pai, que achava que o mundo existia para que você pudesse trabalhar duramente com as coisas.

Quando eu era jovem, meus amigos adoravam o meu pai. Ele era gentil com eles, de quem tentava ganhar na queda de braço. E os garotos nunca me ouviam dizer nada de ruim a respeito dele. Eu tinha medo, para começar, e estava tentando ser tão bom quanto podia para que meu pai não se irritasse comigo. Eu sempre fazia perguntas para tentar deixá-lo mais feliz. Se eu cortasse a grama, eu diria: “Gostou de eu ter cortado a grama?”. Eu ficava muito feliz se ele dissesse sim. Ou então eu lavava seu carro e perguntava se ele havia gostado da minha lavagem. No entanto, isso nem sempre era seguro. Às vezes ele não gostava do trabalho que eu havia feito, aparando ou lavando, e nessas ocasiões eu sentia vontade de jamais ter feito a pergunta em primeiro lugar. Meu pai tinha muitas mudanças de humor. Era canceriano, nascido em julho. Cancerianos têm várias mudanças de humor. Eu não conseguia saber quando uma dessas mudanças estava para acontecer, e mesmo se conseguisse, não tenho certeza de que saberia o que fazer com a maioria delas. Ele demonstrava amor por meio de música, mas no restante do tempo geralmente havia um silêncio que explodia em fúria.

Talvez o pior aspecto do meu pai fosse como ele lidava com o meu medo. Ele não era capaz de lidar com isso. Sempre que eu ficava com medo, ele gritava comigo, me estapeava ou me chamava de maricas. Muitos dos agarrões e dos empurrões começavam porque alguma coisa havia me deixado nervoso e eu não sabia o que fazer. Ele não conseguia suportar me ver desse jeito, e fazia tudo que havia de errado para que eu sentisse algo diferente. No entanto, havia momentos mais gentis. Quando fomos à montanha-russa em Long Beach Pike, eu não queria entrar. Foi quando ele me falou para não ter medo; embora sua voz não fosse gentil, não trazia maldade consigo. Era simples e direta. Eu embarquei com ele, e aquele maldito carrinho subiu muito alto.

– Respire fundo, Brian – disse ele. – Vai ficar tudo bem. – Eu gostava quando me diziam que as coisas iriam ficar bem, embora nem sempre acreditasse nisso.

Não estou dizendo que a maneira como ele me tratava era boa, mas, além de contar histórias que mostram o quanto era ruim, quero contar outras histórias também. O grande Murry Wilson.

Certa vez, quando eu era adolescente, meu pai e eu estávamos sentados na cozinha. Meu vizinho, Michael, chegou.

– Oi, Brian! – ele me cumprimentou.

– Michael! – Eu acenei.

– Diga isso de novo – mandou o meu pai.

Eu obedeci. E ele me deu um tapa forte no rosto, advertindo-me:

– Nunca mais grite com ninguém.

Eu estava chorando, não porque aquilo doeu muito, mas porque foi algo totalmente surpreendente. Aquilo acontecia várias e várias vezes. A partir de certo momento, não causava mais surpresa. Quando não colocava as mãos em nós, ele tentava nos assustar de outras maneiras. Removia o olho de vidro e nos forçava a olhar para o lugar onde o olho estava.

Quando alguém o assusta com tanta frequência, a gentileza é o próprio tipo de choque. Certa vez, durante o Ensino Médio, eu estava fazendo a minha lição de casa e não conseguia entender uma parte da tarefa. Fiquei irritado e li aquilo outra vez, mas ainda assim não compreendi. Finalmente, joguei o livro com toda a força na parede da cozinha. Meu pai entrou e olhou para o livro que estava no chão.

– O que você está fazendo? – indagou ele. – Você atirou esse livro?

Eu tinha certeza de que ele ia partir para cima de mim.

– Sim – eu disse. – Não estava conseguindo responder àquela pergunta.

Ele não ficou com a expressão irritada de sempre no rosto. Acalmou-se e conversou comigo sobre o quanto era importante não se deixar frustrar pela escola.

Às vezes eu provocava o meu pai. Houve uma vez em que eu caguei em um prato e o levei para o meu pai.

– Aí está o seu almoço – eu disse.

Ele estava sentado com o cachimbo na boca. Não chegou nem mesmo a se levantar.

– Vá para o banheiro – ele ordenou. Em seguida, entrou lá e me deu uma surra homérica. Essa eu talvez merecesse, mas fui dar aquele prato a ele por causa de todas as vezes que não mereci.

Houve centenas dessas vezes, no mínimo. E não acontecia somente comigo. Quando eu tinha dezessete anos, nossa gata teve uma ninhada de filhotes. Acho que havia sete ou oito deles em uma caixa na garagem. Dennis foi vê-los. Ele se debruçou sobre a caixa e decidiu que queria um deles.

– Vou escolher este aqui – avisou ele.

De repente, meu pai estava ali na garagem. Foi como se simplesmente aparecesse atrás de Dennis.

– Tire as suas mãos desse gatinho – mandou ele.

– Cale a boca – retrucou meu irmão. Ele era o único que se atrevia a dizer esse tipo de coisa ao meu pai.

Meu pai deu um passo na direção de Dennis e ameaçou:

– Eu vou arrebentar a sua cara se você não soltar esse gatinho.

Dennis não soltou o gatinho. Em vez disso, tentou acertar um soco no meu pai. Meu pai tentou arrebentar a cara dele. Os dois começaram a trocar socos ali mesmo, bem em cima da caixa dos gatinhos, e o nosso vizinho ouviu o barulho e veio até a garagem para apartá-los. Nós acabamos dando a maioria dos gatinhos para outras pessoas.

Outra vez, Dennis estava lendo uma revista para meninas e a minha mãe o pegou.

– Seu pai não vai gostar nada disso – reclamou ela.

– Caia fora daqui – disse sem ar.

Quando meu pai chegou, ele foi até onde Dennis estava, pegou a revista e a rasgou em duas.

– Pronto. Não tem mais revista.

Dennis não falou nada sobre a revista, mas não ficou exatamente em silêncio. Algum tempo depois, deixou a porta da geladeira aberta. Minha mãe viu aquilo e chamou sua atenção:

– Dennis, feche a porta. Você está deixando o frio sair.

Quando chegou à palavra “sair”, ela escorregou em uma uva que alguém havia deixado cair no chão e se esborrachou de bunda no piso. Dennis começou a rir com tanta força que todos nós rimos também. Minha mãe não achou aquilo nem um pouco engraçado.

Em uma situação como a que existia em nossa casa, os filhos têm que decidir como lidar com as coisas. Eles demonstram raiva? Eles escondem o que acontece? Eles conversam? Eles fogem? Carl era uma pessoa bastante discreta e sempre muito gentil. Dennis, por sua vez, ia para o lado oposto: brigava o tempo inteiro com o meu pai, a minha mãe e qualquer pessoa. Ele brigava por alguma espécie de justiça e equilíbrio algumas vezes, mas outras simplesmente brigava. No dia em que estávamos compondo “Surfin’ Safari”, quis disputar queda de braço. Fui até a mesa e me preparei, e Dennis sentou-se diante de mim. Fiz o melhor que pude, mas ele ganhou a disputa em tempo recorde. Mike estava assistindo e quis uma chance de tirar uma queda de braço contra ele. Dennis acabou com ele também. Carl tentou logo a seguir, mas não teve a menor chance.

A vida de Dennis daria um livro inteiro por si só. Não seria um livro feliz durante o tempo inteiro. Ele amava estar fora de casa, amava carros, sempre tinha garotas bonitas ao seu redor e sabia cantar muito bem quando queria, embora nem sempre quisesse. Lembro-me de que em 1980 eu estava morando em Pacific Palisades, em uma casa chamada Green Tree, e Dennis vinha me visitar. Eu estava usando drogas naquela época – cocaína e outras coisas –, mas ele estava envolvido ainda mais profundamente. Trazia cocaína e álcool. Eu tentava curtir aquilo com ele, mas era difícil acompanhá-lo e a sensação era horrível.

Depois que Dennis morreu, as pessoas me perguntavam o tempo inteiro o que eu pensava sobre o disco solo dele, *Pacific Ocean Blue*. Eu disse que nunca o ouvi, que não iria ouvi-lo, que trazia muitas memórias tristes e que aquilo era demais para mim. Isso até que é verdade, mas não

totalmente. Eu conheço as músicas que estão no álbum, pois estava por perto durante boa parte do tempo, na metade da década de 1970, quando meu irmão o produziu. E a minha música favorita entre suas composições faz parte dele. Eu amava o que ele estava fazendo. Não sei ao certo como Dennis a chamou, mas havia a seguinte parte: “Nada mais de noites solitárias/ Nunca vou aparecer nas manchetes”. O nome da música seria “You and I”? Eu amo essa gravação. No entanto, nunca coloquei o disco para tocar e o ouvi da mesma maneira que fiz com outros álbuns, ou da maneira que outras pessoas fizeram com ele. Se eu quiser saber qual era o som da alma de Dennis, posso simplesmente me lembrar das músicas “What’s Wrong”, “Dreamer”, “Farewell My Friend”, “End of the Show”, que contam toda a história do quanto a vida dele foi triste e bonita, como a beleza tentou florescer, mas a tristeza a manteve no escuro.

Crianças que apanham não se transformam em uma única coisa. Transformam-se em vários tipos de coisas. Dennis se transformou em uma coisa, Carl se transformou em outra coisa e eu me transformei numa terceira coisa. Nós tínhamos algo em comum, é claro. Tínhamos o meu pai. E isso significava que todos nós precisávamos lidar com a situação, embora cada um tivesse a própria maneira de lidar com ela. Eu guardava muito do que sentia dentro de mim, mas às vezes isso escapava, como em *Summer Days (And Summer Nights!!)*, em uma música que compus chamada “I’m Bugged at My Ol’ Man”, da qual os críticos que escreveram sobre o álbum não gostaram muito. Lembro-me de que Carl leu para mim uma resenha em que o autor dizia que a música não era suficientemente complexa. Mas eu não estava tentando ser complexo. Estava tentando dizer que meu pai me incomodava. Meus irmãos cantaram junto comigo, porém fiz o vocal principal. No verso do disco, em que listamos quem canta e toca em todos os discos, os vocais de “I’m Bugged at My Ol’ Man” foram creditados a “Constrangido demais”. Era algo bem direto.

Conforme vou envelhecendo, vou ficando cada vez mais parecido com a minha mãe. Não creio que eu seja como o meu pai. Quando estava com vinte e poucos anos, eu era como o meu pai. Era ríspido no estúdio, mas lentamente deixei de agir assim. Hoje em dia sou mais parecido com a minha mãe. Sou mais amoroso do que costumava ser.

...

A história do meu pai é essa enorme lata cheia de vermes porque está ligada a todo o resto. Ele não era somente o grande Murry Wilson que compunha músicas para Lawrence Welk e Bonnie Lou. Era também a principal força por trás dos primeiros anos da banda. Ele nos levou da garagem aos Pendletones e de lá aos Beach Boys. Éramos somente garotos. Éramos os filhos dele. De certa maneira, eu era ambicioso. Adorava cantar e, algum tempo depois, escrever músicas. No entanto, talvez não tivéssemos avançado tanto como avançamos sem o meu pai. Quando começamos, ele produzia todos os nossos discos. Era um cara duro, e costumava aparecer nas sessões de gravação e gritar com a gente.

– Mais alto! – dizia para pedir uma presença maior da guitarra. – Soque essa guitarra! Coloque vida nessa guitarra! – Era ele quem mantinha as coisas em andamento e exigia mais energia.

Eu penso nas coisas que ele dizia sempre com pontos de exclamação. Mesmo se não estivesse gritando, a sua entonação era assim. Ele queria que trabalhássemos o tempo inteiro, e nada que fazíamos era bom o bastante. Meu pai montava os nossos amplificadores e gritava conosco, mandando que fizéssemos ainda mais. Eu me esforçava bastante, mas Mike e Dennis gostavam de fazer palhaçadas. Éramos todos garotos e não havia motivo para culpá-los, porém eles nem sempre queriam se esforçar.

Mas nós crescemos. Achamos que crescemos mais do que havíamos crescido, mas tudo estava acontecendo com certa velocidade. Eu aprendia coisas com meu pai, e estava também aprendendo coisas com todos os outros. Comecei a entender as músicas melhor do que ele e conseguia enxergar onde aquilo que ele dizia no estúdio fazia sentido, contudo também consegui perceber onde outras coisas não faziam sentido algum. Nem sempre era preciso aumentar tanto o volume da guitarra. Às vezes você podia conseguir um som maior com outros instrumentos, acrescentar uma harmonia em um lugar inesperado, ou trabalhar com o silêncio antes de trabalhar com o barulho. Quando chegamos a “Surfin’ U.S.A.”, eu fui falar com meu pai e disse que não precisávamos mais dele para produzir os nossos discos.

– Você acha que é capaz de fazer isso? – perguntou ele. – Não é.

Ele não disse aquilo de maneira maldosa. Simplesmente achava que eu não conseguiria.

Eu saí com a banda e nós gravamos “Surfin’ U.S.A.” com Nick Venet. Sem o meu pai ali, Nick e eu conversamos sobre como deixar o som mais brilhante e maior. Nós engrossamos as harmonias. Fazia sentido, para mim, criar uma parede de vozes. Em parte, era algo que eu escutava nos discos de Phil Spector, e também algo que eu ouvia na minha cabeça, com a minha orelha que ainda funcionava, na qual todos os sons se achatavam. Quando terminamos a música, eu a levei para o meu pai. Não tinha certeza do que ia acontecer. Talvez ele sentisse orgulho de mim, ou talvez me desse um soco. Talvez ele não dissesse nada e simplesmente me olhasse com o semblante irritado até que eu saísse da sala. O que aconteceu, porém, surpreendeu-me. Ele escutou, tamborilando os dedos, e em seguida ergueu os olhos.

– Um bom disco! – comentou ele.

Uma vez que eu sabia que havia feito um bom disco, sabia que podia fazer mais. Quando estávamos trabalhando em “I Get Around” no início de 1964, meu pai veio até o estúdio. Queria que aumentássemos o volume da guitarra e aumentássemos o volume do baixo.

– Mais alto! – ele pedia. Eu não o queria ali. Sabia como as coisas deveriam soar. Nós tivemos uma discussão pouco amigável, e daquela vez eu cheguei ao meu limite.

– Vá embora daqui! – eu disse.

Eu o empurrei e ele se projetou para trás. Não chegou a cair, mas perdeu o equilíbrio, e não veio para cima de mim com os punhos erguidos nem mesmo com palavras de fúria. Simplesmente foi embora. Passei algum tempo sem vê-lo depois daquele episódio. Os outros rapazes e eu conversamos a respeito e decidimos que ele não poderia mais ser o nosso empresário nem o nosso produtor. Não era somente por causa do som dos discos. Eles nem sempre estavam felizes com meu pai nas questões que envolviam os negócios. Estávamos tocando em festas de fraternidade em troca de cem dólares, talvez. Meu pai disse que precisávamos de experiência, mas Dennis e Carl achavam que ele não tinha a noção real do nosso valor.

Todos nós nos reunimos e escrevemos uma carta para ele. Não foi nada fácil, mas eu procurava manter em mente que não havia outra maneira de resolver tudo. Qualquer outra coisa seria um retrocesso, e você não pode retroceder, porque pode acabar ficando preso. Nós entregamos a carta a ele

na próxima sessão de gravação. Mesmo depois de todos esses anos, não lembro qual era a música que estávamos gravando. Eu estava nervoso demais.

– O que é isso? – ele perguntou. Parecia estar surpreso. Ainda estava com o cachimbo na boca.

– Leia – eu pedi.

No entanto, nós contamos a ele o que a carta dizia mesmo assim. Ele não estava sendo completamente desligado dos Beach Boys; ainda estava encarregado da nossa empresa de publicações, a Sea of Tunes, mas fora afastado das atribuições de empresário. Isso foi bem na época em que eu causei aquele escândalo no avião para Houston e decidi que iria ficar no apartamento ajardinado para pensar em mais músicas. Foi bem na época em que eu me casei com Marilyn. Foi bem na época em que gravamos quatro discos. Foi bem no ano em que tudo aconteceu.

Quando deixei de sair em turnê, meu pai veio bater boca comigo a respeito. Disse que eu estava sendo fraco e deixando as coisas me afetarem. A única maneira pela qual eu podia convencê-lo era falar sobre o sucesso do grupo. Eu disse a ele que, se parasse de sair para as turnês, isso não iria prejudicar os Beach Boys, e poderia até mesmo ajudá-los.

– Eu só quero compor mais músicas para os rapazes – eu falei, fazendo-o parar.

– Tudo bem – ele concordou. – Essa é uma boa decisão.

Uma das primeiras músicas que escrevi no apartamento ajardinado foi “Help Me, Ronda”, que mais tarde foi refeita como “Help Me, Rhonda”. Compus a linha do baixo antes de escrever a música. Quando tinha a linha do baixo, eu a mantive na cabeça e continuei brincando ao redor dela no piano. Pensei que poderia tentar um dó sustenido. Assim, comecei a brincar com a mão esquerda em dó sustenido. Depois, escrevi o refrão e finalmente compus a melodia. Sempre existe algum mistério quando tento me lembrar de como escrevi essa música naquela época. Meu Deus, como diabos fui capaz de escrever todas aquelas músicas? Eu não conseguiria fazer isso hoje se tentasse. Mesmo se eu encontrar o sentimento que quero transmitir, não consigo ter a mesma inspiração. Naquela época, havia um pouco de mistério e um pouco de mágica.

Meu pai veio ao estúdio com a minha mãe enquanto estávamos gravando a música. Naquela altura, os dois estavam tendo alguns

problemas no casamento. Não foi uma grande surpresa. Minha mãe via a maneira como meu pai agia, e ela era uma pessoa amorosa; amava-o, mas amava seus filhos também. Ainda assim, os dois vieram ao estúdio juntos. Pensar naquele dia é como pensar no show dos Four Freshmen. Lembro-me de como me senti, mas não faço a menor ideia de como meu pai se sentiu. Provavelmente foi constrangedor para ele ver como estávamos nos saindo sem ele. Meu pai falava constantemente enquanto estávamos gravando. Tentava me convencer de que ainda precisávamos dele para nos guiar.

– Os Beach Boys estão ficando decadentes – ele nos depreciou.

– Você tem que cantar com mais força, como se desse importância a isso – continuava. – Eu sou um gênio também, Brian. Cérebros e gênios.

A fita daquela sessão ainda existe. Quando eu ouço como respondi para ele, é até um pouco chocante para mim. Eu não estava feliz. Tive que tirar os meus fones de ouvido e conversar com ele.

– Gostaríamos de poder nos apresentar num clima de tranquilidade, pai – eu me pronunciei. E também disse uma outra coisa, várias e várias vezes: – Os tempos estão mudando.

Nunca era fácil tê-lo por perto, mas também não era fácil ficar sem ele.

Certa vez nós estávamos voltando de San Diego. Eu estava dirigindo e meu pai ficava em cima de mim o tempo inteiro.

– Vá mais devagar – ele dizia. – Vá mais devagar. – Aquilo realmente me deixava em pânico. Dirigir era algo que me deixava nervoso, e era pior com ele em cima de mim o tempo inteiro. Em outra ocasião ele veio ao estúdio para dizer que estava trabalhando como empresário de uma banda chamada The Sunrays. O vocalista era um amigo de Carl, um cara chamado Rick. Meu pai trouxe o disco deles para que eu o ouvisse. Chamava-se “I Live for the Sun”. O refrão original era “Run, run, run, run”, mas a música foi reescrita e mudada para “Sun, sun, sun sun”. Isso fez a letra combinar com o título e fez mais sentido para uma música sobre surfe. No entanto, era muito estranho ver o meu pai trazer uma música na qual ele estava trabalhando com todos aqueles *suns* na letra, quando tinha todos aqueles filhos que não estavam mais trabalhando com ele.

Alguns meses depois de demitirmos meu pai, ele me enviou uma longa carta. Isso aconteceu em maio de 1965. Eram oito páginas, datilografadas

no papel timbrado da Sea of Tunes. Ele não era o tipo de pessoa que se comunicava dessa maneira, mas, quando o fazia, realmente dava tudo de si. Era uma carta que resumia todos os seus aspectos e falava muito sobre o código de honra da nossa família:

Em primeiro lugar, eu tentei ensinar todos vocês a não serem gananciosos ou desonestos com ninguém, e a serem generosos uns com os outros. Em segundo lugar, se alguém abordasse qualquer um dos meus filhos para lhes oferecer comprimidos, anfetaminas ou maconha de qualquer tipo, que eles se afastassem correndo, não simplesmente saíssem de perto. Em terceiro lugar, todos foram informados de que, se qualquer coisa viesse a acontecer comigo, eu esperava que vocês cuidassem da sua mãe.

A carta continuava. Meu pai queria que eu soubesse o quanto nós éramos importantes para ele, e o quanto era importante que soubéssemos disso e lhe dêssemos crédito. Tinha até mesmo uma justificativa para todas as surras e agressões:

Eu consigo me lembrar de dar amor aos meus três filhos de várias formas, e também, quando eu era mais severo de tempos em tempos, foi porque senti que era o meu dever como pai lhes dar a segurança que um castigo oferece. Conforme os garotos crescem e chegam à adolescência, seus cérebros lhes dizem que fizeram algo de errado, e, acredite ou não, os filhos às vezes ficam decepcionados quando não são castigados, porque seus cérebros sabem a diferença entre o certo e o errado.

Ele falava um pouco sobre seus problemas com a minha mãe e sobre como eles estavam se distanciando. Ela não estava se opondo à sua autoridade, dizia o meu pai, mas tinha uma “expressão de ressentimento”. Ele achava que ela havia dado todo o seu amor para os filhos e o tirado dele por causa da maneira como foi criada. Não sei. Talvez fosse verdade, mas ele estava muito triste com aquilo.

Talvez agora você possa começar a entender que os últimos sete anos foram um inferno na terra para mim, e embora tenha sentido vontade de me afastar completamente de tudo em duas ocasiões diferentes, alguma coisa me disse para aguentar firme e continuar tentando, porque eu achava que os meus filhos fariam aquilo valer a pena.

Não sei como consegui compreender aquilo de qualquer maneira quando tinha vinte e três anos de idade.

A maior parte da carta era sobre a nossa banda como negócio, e como estávamos fazendo tudo do jeito errado. Meu pai dizia que o rock n' roll não ia durar muito tempo. Tinha certeza disso. “Do jeito que as coisas estão acontecendo agora, os Beach Boys não vão conseguir seguir em frente, porque os ciclos da música mudam, assim como os modismos, como os Beatles, os Presleys etc.”. O motivo, porém, não era somente o fato de que a música mudava. Era porque eu havia mudado. Ele dizia que eu havia quebrado contratos com a Sea of Tunes por ter dado músicas a outros grupos, mas, de maneira geral, criticava-me por acreditar em mim mesmo. Era um grupo que incluía todos os Wilsons, disse ele, mas eu estava fazendo tudo girar ao meu redor.

O fato de meus filhos cantarem as suas belas baladas e músicas modernas bastante populares pode sustentá-los neste negócio por um período mais longo; e, como você *sabe* disso, decidi usar esse seu talento extraordinário com harmonias e o seu grandioso dom para compor músicas como uma ferramenta para seus propósitos. Digo especificamente que, quando descobriu que a imagem e o sucesso dos Beach Boys estava no rumo certo, você deu ouvidos a vigaristas que diziam que eram os Beach Boys que precisavam de você, e que você não precisava deles (referindo-se aos próprios irmãos)... O fato de que eu estava incluído como seu fator orientador e empresário não significou muito para você também, e se não acha que dói saber que o próprio filho é capaz de abandonar não somente os irmãos, mas o seu pai também, está completamente enganado.

O verdadeiro soco veio logo em seguida. Ele sempre terminava tudo com uma explicação: “Não consigo acreditar que um rapaz tão bonito, que era gentil, amoroso, tirava boas notas na escola e tinha tantos talentos versáteis, poderia ficar tão obcecado em provar que era melhor do que o seu pai”.

A carta do meu pai acabou ficando famosa por si só. Eu estava falando com um cara certa vez, depois de um show dos Beach Boys, e entre aquelas coisas que sempre acontecem – pessoas que mencionam prensagens raras e que pedem autógrafos – nós começamos a conversar sobre a questão da carta.

– É um documento extraordinário – disse o rapaz, com um olhar distante.

Sei a que ele se referia. Meu pai não tinha nem cinquenta anos naquela época. Havia investido muito da sua vida no nosso grupo, que era o grupo dele também. Estava em uma encruzilhada, em que não sabia se as coisas que havia construído tinham algum sentido. Alguns anos depois ele lançou um disco chamado *The Many Moods of Murry Wilson*. Tinha quatro das próprias músicas e arranjos de algumas canções dos Beach Boys, incluindo “The Warmth of the Sun”. A carta foi o lugar em que ele colocou o máximo de si mesmo, para o bem ou para o mal. Foi meio que o próprio *SMiLE*, embora eu duvide que ele estivesse sorrindo quando a escreveu.

...

Aquela carta ficou pairando sobre a minha cabeça – ou talvez dentro da minha cabeça – por vários anos. Estava comigo quando eu estava trabalhando em *Pet Sounds*, e quando não consegui concluir *SMiLE*. Estava comigo quando gravamos um monte de álbuns em sequência, de maneira bem rápida e básica, e onde os outros rapazes do grupo se apresentavam para contribuir com mais músicas. Isso estava acontecendo por todo o rock n’ roll. Nos Beatles, George começou a compor mais. No Creedence Clearwater Revival, John Fogerty deixou que todos os membros da banda escrevessem músicas. Conosco, foi uma chance de voltarmos a ser uma banda de rock n’ roll. Eu ainda tinha muitas músicas gravadas e muitas ideias. Para *Wild Honey*, deixei meu piano ligeiramente desafinado, quase como um violão de doze cordas, para conseguir um som mais suave. Peguei a ideia de fazer essa leve desafinação com o rapaz que afinava o meu piano, e adorei o que isso fez com o som do disco. Aquele álbum tinha uma energia muito boa, especialmente na faixa-título em que Carl nos presenteou com mais um grande vocal. Aquele disco inteiro tinha muita alma. Nós incluimos um teremim para homenagear os velhos tempos. Mike teve a ideia para o nome do álbum por causa de um pote de mel silvestre que estava na mesa da cozinha. Comer alimentos saudáveis era bom para as nossas músicas. *Wild Honey* foi um dos discos que eu fiz questão de voltar a escutar depois de algum tempo. Isso ocorreu depois de mais de quarenta anos. E foi uma sensação arrebatadora.

Sobre os discos gravados depois desse, *Friends* e *20/20*, os outros rapazes estavam compondo mais, às vezes comigo e às vezes sozinhos. Eu

compus muito com Al, especialmente em *Friends*, em que fizemos “Wake the World”, “Be Here in the Mornin’” e “Passing By”. Mike, que havia conhecido o Maharishi em 1967 e depois viajado a Rishikesh para estudar com ele ao mesmo tempo em que os Beatles e Donovan, começou a escrever sobre esse tipo de coisa em músicas como “Anna Lee, the Healer” e “Transcendental Meditation”. De maneira geral, parecia que estávamos virando uma esquina rumo a algo mais adulto. Não éramos mais garotos. Não tínhamos um pai por perto para dizer que éramos garotos. Havia casamentos, filhos e expansão da mente.

No verão de 1968 nós lançamos “Do It Again”. Eu estava brincando um pouco com Mike, tocando alguns acordes, e diminuí um pouco a velocidade e comecei a sentir uma melodia. Ele começou a escrever a letra e nós finalizamos a coisa. Provavelmente é a melhor canção lenta de rock que já fizemos. Eu tive uma ideia para a introdução na qual o nosso engenheiro, Steve Desper – o grande Steve Desper –, acoplou uma espécie de aparelho desfibrilador à nossa bateria, de modo que cada batida vibrava a mais ou menos mil batidas por segundo. Nunca houve nenhuma introdução como aquela. O resultado foi mixado de novo no corpo principal da música. Era uma canção estranha, ou era sobre alguma coisa estranha. Naquela época nós já estávamos nostálgicos. Eu me sentia como se já estivéssemos tão distantes da *surf music* que podíamos nos virar e olhar para trás para vê-la. Nós incluímos “Do It Again” em *20/20*, que recebeu esse nome porque era o nosso vigésimo disco, se contasse também as compilações dos grandes sucessos, mas também porque tratava de perspectiva. Eu fiz uma brincadeira com o nome em uma das fotos do encarte, onde me escondi atrás de um cartaz com caracteres para o exame de vista. A foto da capa daquele disco é muito bonita e colorida. Os Boys estão todos em pé, com exceção de Al.

“Time to Get Alone” era uma das minhas músicas favoritas daquele disco. Era como se fosse uma versão adulta de “Wouldn’t It Be Nice”, em que o cara que está cantando não precisa imaginar como é estar sozinho com uma garota. Pode simplesmente convidá-la para ir com ele:

And now we know it’s
Time to get alone
To get alone

Eu escrevi essa música para a banda do meu amigo Danny Hutton, que se chamava Redwood na época. Gravamos os instrumentos em seus respectivos canais e tudo mais. Danny tinha um piano no qual tocava usando um alto-falante estourado, e o instrumento soava como uma guitarra esticada. Mike, então, decidiu que não gostava da ideia de que eu estava compondo para Danny. Eu estava no estúdio trabalhando e ele apareceu junto com Carl e Dennis, e começou a fazer perguntas sobre “Time to Get Alone”. Não foi somente uma pergunta. Foi um monte de perguntas, uma depois da outra, como uma maneira de me dizer que achava que era errado eu atuar fora do grupo. Mike foi o único que falou; Dennis e Carl simplesmente ficaram por ali, com as cabeças baixas. Não conseguiam me encarar. Mike realmente bateu os pregos em mim. Tive que tirar a música deles, junto com outra música que eu havia gravado chamada “Darlin’”. Danny e a Redwood se transformaram no Three Dog Night. Eles fizeram sucesso sem essas duas músicas. Tinham mais de vinte singles classificados na lista das Quarenta Mais Tocadas, e venderam algo em torno de quarenta milhões de discos. E Carl fez um ótimo trabalho cantando “Time to Get Alone” quando nós a lançamos em 20/20. Recebeu até mesmo crédito como produtor. Não sei se Mike ficou orgulhoso ou constrangido pelo que fez ao tirar os sons das mãos dos caras da Redwood, mas ele me lembrou de como meu pai havia agido alguns anos antes com “Surf City”.

E o verdadeiro Murry Wilson não sumiu completamente. Ele era o meu pai, afinal de contas. Era o pai de todos nós. Estávamos fazendo discos sem ele, mas continuávamos com a mesma tradição. Ele voltou em 1968 para cantar conosco em “Be Here in the Morning”, no álbum *Friends*. Deu-nos algumas das notas mais graves. E mais tarde, em 1969, eu e ele compusemos uma música juntos. Ele estava assistindo ao programa de Joey Bishop na televisão e disse, logo antes de Joey partir para um comercial:

– Vamos nos separar por um minuto.

Isso colocou uma ideia na cabeça do meu pai. Ele quis escrever uma música chamada “Break Away”. Veio até a minha casa na Bellagio Road e

nós estávamos com tudo pronto em meia hora. Ele chamou a si mesmo de Reggie Dunbar naquele disco, por alguma razão. Nós a lançamos como um *single*. Achei que a música ficou ótima, mas não fez tanto sucesso. O lado B tinha uma música que Dennis escreveu com Gregg Jakobson chamada “Celebrate the News”, sobre ser otimista porque as coisas estavam começando a parecer favoráveis após passarem muito tempo ruins.

Hello
My luck was so bad
I thought I used up all the luck I had
Every time I thought I'd get it on
Someone put me on
There's been a change
Beautiful and strange
My life's gone through a change
Somehow I know (somehow I know)
Bad luck's in the past
All good things here at last
So now we'll grow²⁸

Como percebemos, as coisas não estavam muito favoráveis. Logo depois que “Break Away” e “Celebrate the News” foram lançadas, tivemos atritos com a Capitol. Estávamos com eles quase desde o início, logo após passarmos pela Candix. Os Four Freshmen haviam trabalhado com eles. Frank Sinatra trabalhara com eles. A gravadora tinha sido o nosso lar. No final dos anos 1960, porém, era somente uma casa. E era uma casa que estava meio torta. Eles não estavam nos pagando o que achávamos ser justo. Havia muito dinheiro que parecia desaparecer entre o momento em que as pessoas o gastavam nos discos e o momento de sermos pagos. Na primavera de 1969, logo depois que *20/20* foi lançado, nós processamos a Capitol pelo não pagamento de *royalties*. Isso prejudicou as negociações de contratos. Em junho, quando o nosso contrato com eles terminou, a gravadora apagou o nosso catálogo de discos antigos, o que significava que não iríamos ganhar mais dinheiro com aquelas obras. As coisas ficaram feias por algum tempo nesse aspecto.

Em novembro, meu pai vendeu a Sea of Tunes. Recebeu 700 mil dólares pela empresa, o que, para ele, parecia ser muito dinheiro. Além disso, acreditava que a nossa época de fazer sucesso já havia acabado.

“Break Away” não vendeu bem. A situação com a Capitol estava um desastre. Os outros rapazes não conseguiam acreditar naquilo. Ninguém conseguia acreditar. Ele havia pegado a única coisa que sabíamos que iria durar, as nossas músicas, e as vendera como se estivesse fazendo uma venda de garagem. Senti medo e raiva do meu pai muitas vezes, mas aquela foi uma das únicas vezes em que fiquei simplesmente decepcionado. Ele tomou uma decisão empresarial errada pelas razões erradas, e criou uma situação ruim que perduraria por vários anos.

...

Quando saímos em busca de uma gravadora, nós acabamos seguindo Frank Sinatra, por assim dizer. Ele estava com a Capitol até 1960, mas queria mais controle sobre a sua música. Tentou comprar a Verve Records, porém acabou criando o próprio selo, Reprise, com a Warner Brothers. Foi quando chegamos à Reprise. Montamos o nosso selo, a Brother Records, dentro daquele grande selo – eles eram os irmãos Warner, e nós éramos os irmãos Wilson, então fazia sentindo de ambos os lados. David Anderle ajudava a administrar a empresa e era um dos únicos caras naquela época que compreendiam a viagem em que estávamos e a direção certa na qual deveríamos seguir. Trouxemos outros artistas em quem confiávamos e que sabíamos que tinham a mesma visão para o selo, como Danny Hutton. E partimos para criar nossas músicas. O primeiro disco que fizemos para a Warner foi *Sunflower*, o álbum com a foto de capa tirada em Hidden Valley. Trabalhamos com Steve Desper, um engenheiro que era um gênio. Foi ele que colocou aquele órgão com o volume bem alto nas mixagens e que realmente ajudou a dar ao disco o seu som característico. Em “Add Some Music to Your Day”, Mike fez um excelente vocal principal. Nós gravamos na minha casa em Bel Air, a casa na rua Bellagio, na sala de televisão. Aquela sala estava predestinada.

Sunflower foi um disco importante para nós porque foi o primeiro para a Warner, e também por causa de Jack Rieley. Jack era DJ em uma rádio e empresário de gravações que eu conheci logo depois de *Sunflower*. Gostei dele e ele entendia para onde a banda estava indo. Assim, nós o contratamos como empresário. Jack fez muitas coisas boas para os Beach Boys, ajudando a agitar as coisas naquele ano em que estávamos meio

travados. Era um letrista excelente; trabalhou nas letras de músicas como “Long Promised Road”, “Marcella” e “You Need a Mess of Help to Stand Alone”. E Jack tinha uma ótima voz de narrador. Algum tempo depois, em *Holland*, nós o usamos para fazer a narração em *Mount Vernon and Fairway (A Fairy Tale)*.

Jack tinha muitas ideias para acrescentar às nossas ideias. Na primeira vez em que conversamos, estávamos falando sobre “Surf’s Up”, uma música que eu havia começado e que não conseguia terminar de produzir. Ele me estimulou a criar um disco inteiro em torno dela. Jack também teve a ideia de dar uma espécie de nova direção para a banda. Ele achava que os Beach Boys não deviam se distanciar tanto do mundo. Eu sabia o que ele queria dizer. A porção central dos anos 1960 foi muito focada em explorar o que existe dentro de si mesmo, descobrir a paz e o amor, e depois os trazer para a sociedade. Era isso que eu tentava fazer com músicas como “Good Vibrations”. No final da década de 1960 e início da de 1970, muitas bandas tornaram-se mais politizadas, com canções sobre o Vietnã, Nixon ou o massacre da Kent State University. Mike compôs uma música chamada “Student Demonstration Time”, que era um *remake* de “Riot in Cell Block No. 9” de Leiber e Stoller, com uma nova letra sobre todos os garotos universitários que estavam tentando fazer a diferença. Era mais ou menos a ideia por trás de “Surfin’ U.S.A.” – pegar uma música de rock n’ roll de que gostávamos, acrescentar uma letra sobre uma nova cena, e criar uma nova música.

De maneira geral, porém, decidimos ser políticos de maneiras diferentes. Nossas preocupações estavam mais voltadas para a Terra e o que as pessoas estavam fazendo com ela. A imagem de capa de *Surf’s Up* era uma ilustração baseada em uma famosa escultura indígena americana chamada *Fim da trilha*. *Surf’s Up* era um aviso de que havia uma espécie de crise. Se as pessoas não tratassem a Terra com amor e respeito, podíamos estar perto do fim. Al e Mike compuseram “Don’t Go Near the Water”, que era quase uma mensagem antissurfe. Dizia às pessoas que, se não conseguissem tratar o oceano com respeito, não o deviam usar para recreação. A grande música nova que eu escrevi para *Surf’s Up* também falava sobre o meio ambiente. Chamava-se “A Day in the Life of a Tree”, e era basicamente isso mesmo: uma árvore pensando em voz alta (ou pensando silenciosamente, mas cantando em alto e bom som) sobre todas

as coisas ruins que estavam lhe acontecendo. No fundo da minha mente, talvez eu estivesse pensando sobre a árvore em “Tenderly”, de Rosemary Clooney. Jack Rieley e eu conversamos sobre a ideia da música e ele escreveu a letra:

Feel the wind burn through my skin
The pain, the air is killing me
For years my limbs stretched to the sky
A nest for birds to sit and sing

But now my branches suffer
And my leaves don't bear the glow
They did so long ago

One day I was full of life
My sap was rich and I was strong
From seed to tree I grew so tall
Through wind and rain I could not fall

But now my branches suffer
And my leaves don't offer
Poetry to men of song

Trees like me weren't meant to live
If all this world can give
Pollution and slow death

Oh Lord, I lay me down
No life's left to be found
There's nothing left for me.²⁹

Eu não sabia ao certo quem iria fazer o vocal principal nessa música. Tentei cantar eu mesmo, mas não deu muito certo. Minha voz não se encaixava direito. Achei que Jack seria perfeito para a tarefa. Ele entendia a letra perfeitamente porque foi ele quem a escreveu. Além disso, eu queria que o vocal principal soasse como uma árvore agonizante, e se é isso que você está procurando, Jack Rieley é o cara certo para o serviço. No entanto, ele nunca cantara em um disco dos Beach Boys antes, e não havia uma maneira adequada de pedir isso a ele. Por isso, criei um plano: diríamos a Jack que eu iria gravar o vocal principal enquanto ele ficava no estúdio, escutando. Tentei uma vez. Tentei outra vez. Em seguida, fiquei

irritado e frustrado. Saí da cabine de gravação e disse a ele que não estava entendendo como a música poderia funcionar.

– Estou confuso – eu disse. – Não sei mais o que isso significa.

– Sabe de uma coisa? Você está só cansado – ele respondeu.

– Não estou cansado. Estou sem inspiração para cantar essa música. Preciso que você faça um vocal-guia.

Jack entrou na cabine e fez alguns *takes*, e em seguida eu o agradei por fazer o vocal principal para a música. Ele não entendeu, a princípio. Carl e eu tivemos que explicar a ele o que havíamos feito. “A Day in the Life of a Tree” é uma canção enorme porque fala sobre como as pessoas tratam a Terra, mas também é uma canção pequena, pois trata de como uma coisa viva pode se sentir totalmente devassada e inadequada para o mundo. De certa maneira, não é tão diferente de “I Just Wasn’t Made for These Times”.

Eu nem sempre estava cansado naquela época. Durante aqueles álbuns no começo dos anos 1970 eu estava bem agitado, com muita energia. Uma parte do motivo era porque me alimentava melhor. Em 1969 eu abri uma loja de alimentos saudáveis em West Hollywood chamada The Radiant Radish. Um repórter da *Rolling Stone* veio fazer uma matéria. Eu estava na loja sozinho, vestido com o meu roupão de banho. Enquanto estávamos fazendo a entrevista, um cara entrou e pediu um frasco de vitaminas B-12.

– Não posso lhe dar essas vitaminas sem a receita do médico – eu disse.

Estava brincando, acho, mas não tinha muito espírito empreendedor. A loja fechou mais ou menos um ano depois, porém aprendi a usar uma caixa registradora.

E a loja continuou aberta como uma ideia. Uma das músicas que compus durante aquele período, e que não chegou a ser gravada em um disco, chamou-se “H.E.L.P Is on the Way”. Era totalmente sobre a loja. Eu não estava muito próximo do peso máximo que já tive, mas estava ficando um pouco flácido.

Stark naked in front of my mirror
A pudgy person somehow did appear
Seems lately all I’ve eaten, sugar and fat
It’s getting obvious that’s not where it’s at
A big pot and triple chin
Oh, what condition my condition was in

Laughing at myself at what a crying shame
Whatever happened to my Greek godly frame
Cyclamates, juicy steaks, sweet things too
Aren't always good as they seem
Doughy lumps, stomach pumps, enemas too
That's what you get when you eat that way³⁰

E no final havia um comercial para a loja:

Radiant Radish is gonna be on Fairfax and 3rd . . .
Ooh, get yourself in for a snack
Yeah, but stop by the Radiant Radish³¹

Anos mais tarde, eu passei diante de um pequeno supermercado perto da minha casa, chamado The Glen Market. Havia dois carros estacionados diante da loja, então parecia que os negócios estavam indo bem. Voltei para casa e disse a Melinda que devíamos comprá-lo. Ela não achou que aquilo seria uma boa ideia e perguntou quem iria administrar a loja.

– Você pode fazer isso – eu disse.

Ela olhou para mim como se aquela fosse uma ideia ainda pior.

– Mas havia dois carros estacionados lá – eu insisti.

Quando chegou a época de compor um novo disco dos Beach Boys, eu estava trabalhando com Marilyn e sua irmã Diane em seu disco *American Spring*. Aquele foi um belo projeto, porque eu pude trabalhar em músicas que todos amávamos e que vinham de outros compositores, mas que haviam sido compostas de maneira que fossem apropriadas para garotas cantarem. Elas gravaram versões de “Now That Everything’s Been Said”, de Carole King; “Mama Said”, das Shirelles; e “Superstar”, dos Carpenters. Não fiz o disco inteiro nem nada perto disso, mas ele foi gravado no estúdio que eu tinha em casa, e, sendo assim, eu estava por perto durante boa parte do tempo. Steve Desper, o nosso engenheiro de Sunflower, fazia tudo que eu não fazia.

Por causa disso, foi predominantemente Carl quem se encarregou do próximo álbum dos Beach Boys, e ele fez um excelente trabalho. Estar no comando dos Beach Boys naquele ano não foi fácil. Dennis havia machucado a mão quando arrebentou uma vidraça com um soco em sua casa, e Bruce Johnston não estava se dando muito bem com Jack Rieley.

Carl trouxe alguns rapazes de uma banda sul-africana chamada The Flame: um baterista chamado Ricky Fataar e um guitarrista chamado Blondie Chaplin. Eu escrevi algumas músicas para o disco, que acabou sendo chamado de *Carl and the Passions – So Tough*. Compus “Marcella” para esse álbum, que é uma das minhas favoritas, e também “You Need a Mess of Help to Stand Alone”. Essa eu fiz com Jack Rieley. Era uma canção de amor de um homem para uma mulher, mas era também uma música sobre como, embora estivesse cuidando das minhas coisas longe do grupo, eu jamais estava completamente sozinho.

I need the warmth of your smile
To heat my frostbitten sorrow
I need your hand on my shoulder
To lead today to tomorrow
I need your strength to lock me to the track
I need your trust to bust the things I lack³²

E logo depois eu parei, ou, pelo menos, diminuí bastante o ritmo. Estava tendo problemas. Eu ainda tinha energia, mas tudo estava começando a parecer vazio. Não havia menos comida saudável, mas havia mais bebidas e drogas para acompanhar. Jack nos levou à Holanda para gravar, porém isso não resolveu as coisas. *Holland* saiu em janeiro de 1973, e em junho eu estava em casa, no térreo, quando ouvi o telefone tocar. Escutei Marilyn conversando em voz baixa. Ela veio até o quarto para me encontrar.

– Seu pai morreu hoje, Brian – avisou ela. – Eu sinto muito.

Eu comecei a chorar e nós fomos até Whittier, onde ele morou no fim da vida. Tive dificuldades para lidar com aquilo durante um bom tempo. A morte do meu pai acabou comigo. Não fui ao funeral dele. Viajei para Nova York com Diane, a minha cunhada. Não foi por causa da raiva ou de qualquer coisa do tipo que eu me afastei. Era simplesmente por haver coisas demais ao mesmo tempo, e não estava com a menor disposição para ir ao enterro. Durante o tempo de duração do funeral, na cerimônia, eu pensava somente nele. Houve momentos em que o meu pai não foi nada além de cruel comigo. Eu passava perto dele com medo de levar uns tabefes na cara. Meu pai pegava o cinto para disciplinar os filhos como vários outros pais o fazem, porém ele não tinha a menor paciência.

Quando pegava o cinto, usava-o. Eu nem sempre o culpo, mas às vezes ele ia longe demais.

No entanto, eu também pensava em como ele era um cara capaz, e no quanto representou para o grupo e para mim. Era mais do que apenas talentoso; tinha um dom. Às vezes isso o frustrava. Ele era capaz de fazer brincadeiras. Sabia fazer as pessoas rirem. Era gentil com os meus amigos. Quando você se aproximava dele, porém, era possível enxergar todas as suas partes que não estavam preenchidas com nada além de dúvida e raiva. Penso na última sentença da sua carta:

Por favor, tentem compreender que, acima de tudo, tentei fazer vocês todos serem homens honestos, e, em vez de me odiarem por isso, peço que vocês todos tentem procurar em seus corações de vez em quando e tentem ser melhores.

Se você tirar essa sentença de perto das outras, tudo faz sentido de maneira perfeita.

Depois que meu pai morreu, eu costumava ir à casa de Jimmy Guercio, o Caribou Ranch, no Colorado. Ele tinha um punhado de pequenos bangalôs ali e um estúdio de gravação. Fui até lá algumas vezes – às vezes com os meus irmãos, outras com o restante da banda – e gravei algumas coisas, incluindo uma música chamada “Just an Imitation”, que era uma balada realmente muito bonita e uma espécie de tributo ao meu pai. Não usamos nenhuma das sessões gravadas no Caribou para o álbum, entretanto. Eu não sabia que tipo de álbum queria fazer nem qual era a direção certa. Meu pai já não estava mais ali, e não era somente o meu pai. Era o pai de todo mundo. Ele estava conosco desde o início, foi nosso empresário e nos estimulou demais, de maneiras boas e ruins. Mesmo quando nós o afastamos da banda, ele continuava por perto. Havia sido demitido da função de empresário, mas não conseguia desgrudar nem por um minuto.

E então ele se foi. Foi o primeiro a ir. Eu compartilhei a minha tristeza com os meus irmãos, de maneira geral. Era mais fácil dividi-la com eles do que com a minha mãe. Passava algumas horas com ela de vez em quando, mas isso era difícil. Sentia-me desconfortável ao telefonar para ela o tempo todo, mas, quando não telefonava, sentia uma culpa esmagadora. Sei que ela me amava e teria dito isso a mim, mas eu sentia que sabia demais sobre o que todos haviam feito, e o que desintegrara a

todos. Simplesmente acho que as coisas eram estranhas demais naquela época.

Eu escutaria o meu rádio/Mas ele o pegou e o está usando no próprio quarto/(Não está mais aqui, agora)/Eu queria poder fazer a lição de casa/Mas fui suspenso da escola/(Acabou com a minha paz)/Estou bravo por causa do meu velho/E ele não faz a menor ideia.

E um dia então eles morreram/E seus túmulos ficaram lado a lado/Em uma colina onde os tordos cantam/E dizem que as violetas/Crescem ali durante o ano todo/Pois seus corações estavam cheios com a primavera.

Dois passos, passo para o lado/Dois passos, passo para o lado/Jogo a minha garota para longe/No baile da noite do sábado passado.

E agora nós sabemos que é/Hora para ficar a sós/Para ficar a sós/E simplesmente estarmos juntos/Vamos simplesmente estar juntos.

Olá/Minha sorte andava tão ruim/Achei que tinha esgotado toda a sorte que tinha/Toda vez que pensei que iria melhorar/Alguém me passava a perna/Houve uma mudança/Bonita e estranha/Minha vida passou por uma mudança/De algum modo eu sei (De algum modo eu sei)/O azar ficou no passado/Todas as coisas boas estão aqui, finalmente/E então, agora, nós vamos crescer.

Sinto o vento queimar a minha pele/A dor, o ar está me matando/Por anos os meus ramos se estenderam rumo ao céu/Um ninho para os pássaros pousarem e cantarem/Mas agora os meus galhos sofrem/E as minhas folhas perderam o brilho/Que tinham há tanto tempo/Um dia eu era cheia de vida/Minha seiva era rica e eu era forte/De semente a árvore, eu cresci e fiquei alta/Sob vento e chuva eu não poderia tombar/Mas agora meus galhos sofrem/E as minhas folhas não oferecem/Poesia aos homens de música/Árvores como eu não podem viver/Se tudo que este mundo puder dar/Poluição e uma morte lenta/Oh, Senhor, deite-me no chão/Não resta vida para encontrar/Não resta nada para mim.

Nu em pelo, diante do espelho/Uma pessoa gorda, de algum modo apareceu/Parece que ultimamente tudo que venho comendo, açúcar e gordura/Está ficando óbvio que isso não faz bem/Uma barriga grande e uma papada tripla/Oh, em que condição está a minha condição/Rindo de mim mesmo de vergonha/O que aconteceu com o meu corpo de deus grego/Ciclamatos, filés suculentos, coisas doces também/Nem sempre são tão boas quanto parecem/Pedaços de massa, bombas estomacais, enemas também/Isso é o que você ganha quando come dessa maneira.

A Radiant Radish está na esquina da Fairfax com a Terceira/Ohhh, entre para comprar uns petiscos/Sim, mas dê uma passada na Radiant Radish.

Preciso do calor do seu sorriso/Para aquecer a minha tristeza enregelada/Preciso da sua mão no meu ombro/Para conduzir os hojes rumo aos amanhãs/Preciso da sua força para me manter na trilha certa/Preciso da sua confiança para atingir as coisas das quais careço.

6| Ecos e vozes

They say I got brains
But they ain't doing me no good
I wish they could
Each time things start to happen again
I think I got something good goin' for myself
But what goes wrong

“I Just Wasn't Made for These Times”³³

Meu sexagésimo aniversário foi normal na maior parte do dia, e isso foi o melhor presente que eu poderia desejar. Estava chovendo, o que era uma surpresa para Los Angeles; com exceção disso, era um dia comum de verão. À tarde, Melinda me lembrou de que ia me levar para jantar.

– Eu sei – disse a ela, embora já tivesse esquecido.

Nós embarcamos no carro e fomos até o Mulholland Grill em Bel Air. Enquanto eu estava entrando no restaurante, vi um cara que se parecia com o meu amigo Danny Hutton. Em seguida, vi os outros: Van Dyke Parks; os rapazes da minha banda; a mãe de Melinda, Rose; Tony Asher; David e Eva Leaf; Jerry e Lois Weiss; Ray Lawlor; Steve Desper – e percebi que era uma festa para mim.

– Eu falei que não queria uma festa grande – disse a Melinda, porque realmente havia dito aquilo, e todo mundo riu.

Foi uma noite excelente. Não achei que haveria tantas pessoas, e não imaginava que cada uma delas faria tantas lembranças ressurgirem. Quando olhei para Steve, ouvi um eco de “Add Some Music to Your Day” do *Sunflower*, e isso me fez pensar naquele disco e na foto da capa. Quando olhei para Van Dyke, ouvi um eco de “Surf's Up”, e isso me fez pensar no *SMiLE* e em como esse álbum teria sido maravilhoso, e como eu ainda tinha a esperança de poder lançá-lo. Alguns dos ecos que eu estava ouvindo vinham com um ligeiro atraso, como se estivessem chegando de

muito longe. Outros estavam mais próximos. Ao olhar para Melinda, ouvi um eco de “You Still Believe in Me”, que havia saído no *Pet Sounds*. Era uma canção de amor de um rapaz para uma garota, agradecendo-a por não desistir dele.

I know perfectly well
I'm not where I should be
I've been very aware
You've been patient with me
Every time we break up
You bring back your love to me
And after all I've done to you
How can it be
I try hard to be more
What you want me to be
But I can't help how I act
When you're not here with me
I try hard to be strong
But sometimes I fail myself
And after all I've promised you
So faithfully³⁴

Quando escrevi a música originalmente com Tony, não estava com Melinda em mente. Ainda levaria vinte anos até que eu me sentasse no carro na concessionária na esquina do Pico com a Bundy. No entanto, eu não estava ouvindo um eco da versão original, mas um eco da versão mais nova que havia acabado de sair em *Brian Wilson Presents Pet Sounds Live*, a gravação de um show em que tocamos o disco inteiro que fiz com Darian e a banda no Royal Festival Hall em Londres, no início do ano. Tive que cantar músicas que originalmente eram cantadas por Mike, como “That’s Not Me” e “Here Today”. Tive que cantar “God Only Knows”, e Deus sabe que eu não sou capaz de fazer um trabalho tão bom quanto Carl fez.

Mas eu também tive que cantar músicas que eu vinha cantando durante toda a minha vida, e isso não foi necessariamente mais fácil. Quando você tem músicas de sucesso e precisa apresentá-las várias e várias vezes no decorrer dos anos, é um processo estranho. Você tem que dar à plateia uma versão que as pessoas reconheçam, mas também dar a si mesmo uma versão que faça sentido. Cantar uma canção que compus quando tinha vinte e cinco anos e acreditar no que ela dizia quando tinha quase sessenta

não era fácil. Melinda fez as coisas serem mais fáceis. Ela fazia todas as canções de amor ficarem mais fáceis. Ainda assim, porém, era estranho ouvir o espírito original daquelas músicas através dos anos, e em seguida fazer que funcionassem diante de uma plateia. Eu estava um pouco nervoso – mais do que um pouco nervoso –, mas nós conseguimos. Hurra para nós, hurra para a plateia. Uma das resenhas disse que as harmonias ficaram ainda melhores do que aquelas que estavam no álbum original. Eu gostei muito do elogio. Esforcei-me bastante para fazê-las funcionar.

No ano do meu aniversário, eu também compareci à celebração de meio século de outra pessoa. E não foi simplesmente qualquer pessoa: foi o Jubileu de Ouro da Rainha Elizabeth II, uma celebração extensa dos seus cinquenta anos no trono. Tony Bennett foi outro. Foi uma honra. Havia um show enorme agendado para Londres alguns meses antes de apresentarmos *Pet Sounds* no Royal Festival Hall. Nós viajamos até lá cerca de uma semana antes para ensaiar e ficamos num hotel diante do Tâmbisa, bem diante da ponte que leva à abadia de Westminster. Londres sempre teve uma *vibe* muito agradável, mas desta vez foi ainda mais especial por causa de toda a expectativa que envolvia o Jubileu.

No nosso salão de ensaio, outros astros do rock apareciam e aproveitavam para contribuir. Minha banda e eu tocávamos “California Girls”, e em seguida Eric Clapton apareceu para cantar “The Warmth of the Sun” em dueto comigo. Ele disse que essa era a sua música favorita, o que foi quase tão incrível quanto ouvir que “God Only Knows” era a música favorita de Paul McCartney. Quando Eric cantou comigo aquela vez, acrescentou uma pequena modulação de voz no vocal que agora eu mesmo uso sempre que tocamos essa música. E na parte em que as camadas harmônicas vão ficando mais suaves, ele tocou um solo de guitarra que foi tão maravilhoso que chega a ser indescritível. Nunca vou esquecer a expressão no rosto de Paul Von Mertens enquanto ele observava Eric tocar. Foi como se estivesse chapado! Também cantamos “God Only Knows” com The Corrs e “Good Vibrations” com todo mundo.

Em uma das noites em Londres, Melinda e eu saímos para jantar com Jerry e Lois Weiss e fomos a uma churrascaria chamada Christopher’s. Foi tão bom que voltamos lá três ou quatro noites seguidas. Na primeira noite, saímos do lugar e as ruas estavam tão abarrotadas devido às celebrações que era difícil de acreditar. Era impossível arranjar um táxi; e mesmo que

você conseguisse, ele não seria capaz de avançar meio metro pela rua. Assim, nós quatro pegamos o metrô de Londres. Descemos perto de Westminster e caminhamos pela ponte para chegar ao hotel. Tentei pensar na última vez em que havia viajado num metrô. Talvez tenha sido em Nova York, em 1964. Locais públicos são sempre estranhos. Às vezes as pessoas me reconhecem e eu fico um pouco paranoico. Ninguém me reconheceu no metrô londrino, mas no dia seguinte eu estava almoçando em um pub e uma mulher na mesa ao lado me olhava fixamente. Fiquei imaginando se ela havia me reconhecido no metrô. Finalmente, ela se aproximou.

– Com licença, senhor – disse ela. – Você sabia que se parece exatamente com o músico americano Brian Wilson?

– Sei, sim – eu falei. Não quis dizer a ela que era eu mesmo. Pareceu egoísta demais.

No dia da apresentação, Paul McCartney estava fazendo um ensaio de “All You Need is Love”, que estava agendada para ser a música de encerramento da noite. Quase todo mundo estava no palco, e Paul a transformou numa música para grupos. Disse a Joe Cocker para fazer uma estrofe, a Rod Stewart para cantar outra, e a Eric para contribuir com a guitarra. Eu estava no fundo, cantando somente a parte das vozes de fundo, em que “love, love, love” se repete. Pablo interrompeu a passagem:

– Ei! Temos algo interessante aqui. Brian, venha aqui para frente e cante essa parte.

Eles levaram o meu microfone para a parte da frente e eu estava em destaque, junto com Joe, Rod, Eric e Paul. Era uma banda fenomenal! E funcionou muito bem no show. O lugar foi à loucura. Eu soube que havia mais de um milhão de pessoas assistindo ao vivo nas ruas em telas gigantescas. Que viagem! Que música maravilhosa para encerrar o show. Que grandiosa celebração para a rainha.

No meu sexagésimo aniversário, nós não fechamos desse jeito, mas houve uma música de encerramento. Alguém veio da cozinha trazendo um bolo, e todos cantaram “Parabéns a você”. As harmonias dessa música estavam muito boas também, e o bolo estava ótimo.

Tentei comer o bolo devagar. As pessoas dizem que eu sou a pessoa que come mais rápido no mundo, mas não sei se é realmente assim. Nunca me encontrei com o campeão. No entanto, eu como rápido. Essa é uma das

razões pelas quais sempre tive problemas com o peso. Além disso, eu amo doces. A minha filha Carnie sabe cozinhar. É uma excelente cozinheira. Ela faz pudim. Faz peixe. Certa vez, no dia dos pais, ela me ligou e perguntou o que eu queria. Eu queria um *cheesecake*, mas ela disse que não poderia fazer um desses por causa da minha dieta. Pedi, então, que preparasse macarrão com queijo. Para a mesma celebração, Wendy trouxe uma torta de maçã. Eu não devia comer açúcar, mas ficava toda hora perguntando a ela a respeito da torta. Eles não queriam que eu a comesse, então comecei a fingir que aquilo era como o Natal ou um aniversário. Comecei a cantar “Feliz Dia dos Pais para mim”. Exatamente como na Mulholland Grill, imaginei que aquela seria uma boa maneira de conseguir comer a torta de maçã.

Todos esses bolos e tortas acabam se acumulando. Às vezes, quando eu vou ao médico e subo na balança, os números me abalam. Quando a festa do Dia dos Pais terminou, eu fui fazer a mesma coisa que fiz quando saímos da Mulholland Grill: uma caminhada. Conforme fui ficando mais velho, as caminhadas salvaram a minha vida. Eu sempre as usei para perder peso, mas também para sair de casa e pensar. Há uma espécie de espiritualidade em fazer música, mas também em se mover por conta própria pelo mundo. Quando eu estava cursando o Ensino Médio havia uma música de Jimmy Charles chamada “A Million to One”. Lembro-me de ouvi-la no carro quando estava dirigindo com o meu amigo Keith. Fomos até a praia e corremos ao longo da orla por quase uma hora. Eu não consigo mais correr tanto agora que estou mais velho, mas tento caminhar sempre que posso. Quando estou em casa, vou para um parque específico, uma pequena área triangular que fica perto de Bel Air. Há uma trilha que contorna o parque que deve ter mais ou menos um quilômetro de extensão. Quando estava me esforçando mais, conseguia dar sete ou oito voltas ao redor da pista. Agora dou menos voltas, mas ainda assim eu tento. É ao mesmo tempo meditação e saúde. Os vendedores do lugar já me conhecem. Às vezes eu paro e converso com eles. Se compro uma garrafa de água, eles me perguntam se estou com sede, ou então dizem:

– Como está, amigão?

Alguém me disse, certa vez, que Frank Sinatra costumava frequentar o mesmo parque.

Se eu não estou em casa, ainda assim tento caminhar. Há parques e praias por toda parte. Em Maui, certa vez, fui até uma trilha e alguém estava vindo na direção oposta. Era Magic Johnson.

– Oi, Brian – ele me cumprimentou.

Eu acenei, dizendo:

– Oi, Magic.

E continuei andando. Eu tinha ingressos para assistir a toda a temporada dos jogos dos Lakers naquela época, então sabia que o veria novamente.

...

Quando parei de viajar em turnê com a banda no final de 1964, eu estava convicto de que não iria mais tocar em shows. Para dizer a verdade, o Havaí foi um dos raros lugares onde subi ao palco com a banda depois do episódio. Fomos tocar lá em 1967. Um promotor havia agendado dois shows ali que iríamos filmar, talvez para um álbum ao vivo. Eu não queria viajar. Não viajava desde Houston. Os rapazes, porém, ficavam me pedindo para viajar, e eu finalmente disse que iria, mas somente se me deixassem levar o meu órgão Baldwin. Eu adorava os sons que ele fazia. Isso significava que Carl teria de tocar o baixo. Bruce não queria fazer a viagem. Foi engraçado, de certa maneira. Ele havia começado a viajar em turnê no meu lugar, e agora era eu que estava saindo em turnê no lugar dele. Fizemos os dois shows no Havaí de acordo com o contrato, mas a gravadora não achou que o som estava muito bom. Quando voltamos, nós fomos até o Wally Heider Studios em San Francisco e tentamos refazer toda a gravação ao vivo no estúdio, como aconteceu com *Beach Boys' Party!*. Não deu certo, e acabamos descartando o álbum, mas eu estava mais feliz no estúdio.

Longe da estrada em 1964, eu estava mais feliz no estúdio. Aquilo me preocupava, por estar deixando os rapazes na mão ou por não fazer valer a nossa reputação. Decidi que a única maneira de provar que a minha decisão não era um erro era compor as melhores canções e criar a melhor música possível.

Não foi fácil, no início. Eu estava tentando encontrar paz e tranquilidade para poder pensar em novas músicas, mas havia vozes

demaís. Algumas delas eram as vozes da banda, tentando entender o que eu estava fazendo. A voz do meu pai estava ali também, dizendo-me que eu era fraco. E depois havia todas as outras vozes, aquelas que me dizem que eu não tenho nenhum valor, que eu deveria desistir de tudo, que vão me matar.

Eu venho ouvindo as vozes há muito tempo, talvez já há uns cinquenta anos. Elas surgiram pela primeira vez quando eu tinha vinte e dois anos, depois que tomei LSD, algo que as pessoas me diziam que era capaz de fazer a mente ficar maior. E isso me pareceu interessante. Eu estava interessado em explorar maneiras de me expandir. Na primeira vez em que eu tomei, tive que ir me esconder no meu quarto, e pensei bastante nos meus pais e se deveria ter medo deles. Eu também comecei a tocar o que veio a se tornar “California Girls” no piano, aquele som do cowboy que chega a cavalo na cidade. Eu fiquei tocando, tocando, até ouvir outras coisas no meio do som. Cerca de uma semana mais tarde, porém, as primeiras vozes começaram a surgir. Elas soavam como se fosse uma pessoa de verdade, uma pessoa diferente de mim que eu não era capaz de controlar, mas dentro da minha cabeça. Eu não sabia o que fazer com elas.

Parei com o ácido por cerca de um ano, mas depois voltei a tomar quando tinha vinte e três. Não sei direito por que voltei a usá-lo. Acho que eu era simplesmente jovem e imbecil. Os médicos me disseram que as vozes não vieram do ácido, e que acabariam aparecendo de um jeito ou de outro, mas não sei se acredito nisso. Eu não as tinha antes. Quando tinha catorze ou quinze anos, tive ataques de ansiedade. Eu tentava falar e começava a gaguejar. Ficava travado por alguns segundos, paralisado no lugar. Essa fase durou uns seis meses antes de ir embora.

As vozes são diferentes, assustadoras. Houve épocas em que elas surgiam todos os dias, e outras em que me deixavam em paz. Quando estou trabalhando em um disco no estúdio, é menos provável que elas apareçam por ali. Muitas das músicas que fiz foi a minha maneira de tentar me livrar dessas vozes. Outras estratégias não funcionavam: álcool e drogas, dormir ou ficar acordado, tudo isso funcionava por algum tempo, mas nunca por muito tempo. Essas são as vozes que as pessoas chamam de doença mental. O que isso significa, exatamente? É uma parte do meu cérebro que não muda; por isso, o que tem de mudar é a minha maneira de

lidar com ela. As vozes não desaparecem, e assim tenho que me certificar de que não vou desaparecer por causa delas.

O que deixou a situação pior, pelo menos no início, foi que as vozes em minha cabeça que tentavam acabar comigo estavam em um espaço abarrotado. Estavam ali dentro com outras vozes que tentavam criar algo bonito. As vozes eram o problema, mas também eram a resposta. A resposta estava na harmonia. Foi nisso que eu trabalhei depois de parar com as turnês em 1964. Houve um período em que tentei fazer músicas que capturassem todas essas vozes. Uma das primeiras músicas que gravamos nessa época foi “Do You Wanna Dance?”, um cover de uma velha canção de Bobby Freeman. Dennis cantou o vocal principal nela, e fez um ótimo trabalho – um rock n’ roll simples e direto, com guitarras e saxofones formando a base por baixo. Em seguida, por volta de trinta segundos depois de a música começar, chegamos ao refrão e a coisa toda simplesmente explode. Al aparece. Mike aparece. Carl aparece. Eu apareço. Estamos cantando alto. Estamos cantando baixo. Estamos dando voltas, uns ao redor dos outros e uns por meio dos outros.

Como essa é uma canção dançante, as pessoas não pensam nela como algo espiritual; mas ela é exatamente assim, porque é harmonia. Nossas harmonias sempre foram um som muito espiritual, muito bonito. Você começa com uma voz, depois sobe uma terça, e depois mais outra terça até chegar a uma oitava. Tudo isso se curva àquela melodia principal, e é algo realmente maravilhoso. Faz você se sentir muito bem, e essa é uma das principais funções da música. Qualquer música que chegue até a sua alma como essa, é música para a alma. E ela ajuda a lembrar que as vozes são bonitas, em vez de coisas sombrias reverberando em sua cabeça. Uma coisa estranha com as harmonias é que eu consigo ouvi-las bastante quando estou no estúdio, mas não tanto quando estou fora dele. Quando entro no estúdio, a música acontece e as vozes param de acontecer. É uma coisa meio mágica. Não sei exatamente de que tipo, mas geralmente é o que acontece comigo dentro do estúdio.

Recentemente eu estava assistindo ao noticiário, como faço todos os dias – assisto ao noticiário das quatro horas, seguido por *Wheel of Fortune* e depois *Jeopardy!* –, e uma das reportagens mostrava como a ansiedade e a criatividade estão ligadas. Um grande estudo foi realizado em uma universidade, e os médicos responsáveis pela pesquisa disseram que

ansiedade e criatividade são mais ou menos a mesma coisa: ambas envolvem lidar menos com o que está diante de você e mais com aquilo que está na sua cabeça. Escutar o que se passa em sua cabeça, especialmente quando você é uma pessoa que sofre de ansiedade, traz-lhe emoções negativas, mas também é uma forma de imaginação. Se você pode se preocupar com problemas quando não há problemas por perto, então também é capaz de pensar em histórias ou músicas quando não há histórias ou músicas por perto. Você pode fazer coisas que não existem passarem a existir.

Fiquei pensando sobre aquela reportagem depois que desliguei a TV. E daí se o meu cérebro fica preocupado antes de eu subir ao palco, imaginando se a plateia vai gostar de mim? Talvez isso aconteça porque é o mesmo cérebro que cria as novas melodias. E daí se o meu cérebro se preocupa antes de embarcar num avião? Talvez isso aconteça porque é o mesmo cérebro que tem a capacidade de unir vozes e instrumentos. Quando estávamos nos preparando para ir a Londres e fazer o show que se tornou o álbum *Pet Sounds Live*, eu estava nervoso. Não gosto de aviões, mas, nos dias de hoje, estar num avião não é a pior parte. A pior parte é pensar neles antes de embarcar. Eu passei a noite inteira acordado antes do voo. Jerry Weiss, que cuida de tudo para mim quando estamos na estrada, perguntou-me sobre o que eu penso quando o avião está decolando. Eu penso: *Não exploda... não exploda... não exploda*. Ouço a mim mesmo dizer isso dentro da cabeça, e, de alguma maneira esquisita, fico feliz em ouvir isso. Preciso ouvir essa voz não para silenciar as outras vozes, mas para tentar criar alguma espécie de harmonia com elas. Aprender a fazer todas essas vozes trabalharem juntas é o que me permite criar canções como “Do You Wanna Dance” e “Help Me, Rhonda”.

Ou *Pet Sounds*. Pensei em *Pet Sounds* na minha festa de aniversário na Mulholland Grill, porque estava pensando em “You Still Believe in Me” quando olhava para Melinda, e também porque o álbum ao vivo havia acabado de ser lançado. No entanto, a verdade é que eu penso a respeito dele com frequência. É um dos discos sobre os quais as pessoas mais me perguntam coisas.

É difícil dizer exatamente quando o som de *Pet Sounds* começou. Foi algo que estava surgindo já havia algum tempo. Talvez ele tenha começado quando ouvi “Be My Baby” no rádio pela primeira vez, e passei a entender

como era possível criar emoções por meio do som. Talvez tenha começado quando eu passei a entender mais sobre cantoras de *soul* como Dionne Warwick e Aretha Franklin, e como elas eram capazes de fazer você sentir coisas maravilhosas com pequenos gestos vocais. Talvez tenha começado no segundo lado de *The Beach Boys Today!*, quando eu passei a criar músicas mais suaves e mais lentas que não eram exatamente baladas de amor, mas, em vez disso, eram retratos de como eu estava me sentindo conforme crescia. Provavelmente foram todas essas coisas juntas, mas que mudaram o que eu estava fazendo.

A primeira música naquele álbum é “Please Let Me Wonder”, que gravei às dez horas da noite no Western. Eu estava começando a cantar mais sobre o que as pessoas pensavam e sonhavam quando se apaixonavam, e como às vezes esses pensamentos envolviam pensar em coisas que não tinham mais do que naquelas que tinham. “Kiss Me, Baby” foi uma das últimas músicas que gravamos em 1964, embora houvésssemos inserido os vocais no início do ano seguinte. É sobre romance, mas, na realidade, trata de uma briga e talvez até mesmo de uma separação; o romance é apenas imaginado. “She Knows Me Too Well” tinha um belo som de falsete manhoso, muito melhor do que “Let Him Run Wild”. Eu diria que sou um cantor versátil. Consigo cantar músicas doces com emoção, mas também sou capaz de fazer outros tipos de vocal. É uma mensagem legal, também, uma dessas letras sobre um cara que é inseguro e que consegue dizer isso na música:

I get so jealous of the other guy
And then I'm not happy 'til I make her break down and cry
When I look at other girls it must kill her inside
But it'd be another story if she looked at the guys

But she knows me
She knows me too well
Knows me so well
That she can tell
I really love her
She knows me too well³⁵

E “In the Back of My Mind” surgiu de uma música que já existia; a semente da melodia era “Since I Don't Have You”, dos Skyliners, uma

bela balada romântica do fim dos anos 1950. Aquilo devia estar ecoando na minha cabeça já havia algum tempo, e eu compus uma nova canção a respeito de um cara que não consegue ser honesto sobre tudo que o assusta.

I'm blessed with everything
A world to which a man can cling
So happy times when I break out in tears
In the back of my mind I still have my fears³⁶

Esse foi um dos versos mais honestos que já escrevi: “No fundo da minha mente, ainda tenho meus medos”. Nunca tive medo de admitir que tinha medo. No entanto, não cantei esse verso. Pedi que Dennis o fizesse, porque ele nunca tinha realmente a chance de cantar muito. Eu achava que o seu vocal era ótimo.

As músicas mais tranquilas e tristes naquele disco eram boas, mas as músicas agitadas eram ótimas. “Dance, Dance, Dance” era fantástica. Nós a gravamos em Memphis, e quando voltamos a Los Angeles gravamos outra vez, numa segunda versão que eu preferi. Carl compôs a introdução de guitarra para ela. O disco terminava com “Bull Session with the ‘Big Daddy’”. As pessoas dizem que é uma faixa falada, porém não é realmente uma faixa, por assim dizer, mas um trecho de uma entrevista que fizemos com Earl Leaf, um famoso fotógrafo que não era aparentado com o meu amigo David Leaf. Nós a colocamos no fim do álbum para mostrar como agíamos no estúdio quando não estávamos fazendo música. Pedíamos hambúrgueres com batatas fritas e picles. Al não estava lá, mas Marilyn sim. A parte da qual eu me lembro mais claramente é de quando Earl nos pergunta sobre um show que fizemos em Paris. Os rapazes estavam conversando sobre se haviam tocado bem ou não, e se cometeram algum erro.

– Ainda não cometi nenhum erro em toda a minha carreira – eu disse.

– Brian, nós estamos esperando que você cometa um erro.

Naquela época eu era jovem e dizia coisas baseadas na autoconfiança, mas estava certo em dizer aquilo. Eu era rígido com os rapazes se eles errassem nas harmonias. Estava procurando por um som que queria criar, e

sabia como criá-lo. Tentava não ser maldoso em relação àquilo, mas também não queria relaxar demais e deixar o som se perder.

Se o som de *Pet Sounds* não começou em *The Beach Boys Today!*, talvez tenha começado em *Summer Days (And Summer Nights!!)*. Embora o disco tivesse grandes sucessos como “California Girls”, foram sucessos que estavam nos empurrando cada vez mais na direção que eu queria seguir. A música tinha uma introdução orquestrada, e a batida principal soava como se um cowboy e seu cavalo estivessem entrando na cidade, mas foi inspirada em uma peça de Bach. Era uma abertura, e passei por ela. O outro grande sucesso foi “Help Me, Rhonda”, que era um remake de “Help Me, Ronda”, o qual tocamos mais rápido e com uma letra ligeiramente diferente. Tinha um *feeling* melhor também. Durante todo o ano depois do voo para Houston, fiquei pensando nos tipos de música que deveria fazer, e se haveria limites em como uma música pop poderia soar. Eu não conseguia realmente conceber que havia quaisquer limites.

Eu sabia que tinha de explorar mais aquele som e ir ainda mais adiante naquela direção, trazer mais orquestrações e diferentes tipos de arranjo para as nossas músicas. Uma das primeiras músicas nas quais tentamos fazer isso foi “The Little Girl I Once Knew”. Era como uma sequência de “California Girls”. As primeiras duas notas da introdução são tons chineses. Eu cantei em harmonia com Carl nesse disco. Foi um dos nossos melhores, mas não vendeu nada. E, quando os discos não venderam, as gravadoras começaram a nos pressionar. Queria mais música, e rápido. Eu não tinha mais música rapidamente. Estava explorando. Isso não era bom o bastante para a Capitol. As festas de fim de ano estavam chegando e eles exigiram um álbum que pudessem vender para as festividades. Talvez “exigiram” seja a maneira errada de colocar a questão. Eles esperavam um álbum. Eu não tinha nenhum material pronto ainda, então lançamos um álbum chamado *Beach Boys’ Party!*, gravado para soar como se fosse um disco ao vivo; *nós*, no entanto, o produzimos em estúdio e cantamos predominantemente covers: “Papa-Oom-Mow-Mow”, dos Rivingtons, “Devoted to You”, dos Everly Brothers, e “The Times They are A-Changin’”, de Bob Marley.

Houve um grande sucesso naquele disco que todo mundo conhece, uma velha canção no estilo *doo-wop* do The Regents chamada “Barbara Ann”. Era bem simples, e nós a gravamos muito rápido. Dean Torrence cantou

conosco. Quase chegou ao primeiro lugar das paradas. Muitas pessoas conhecem essa música por causa do que aconteceu mais tarde, já nos anos 1970, quando o aiatolá do Irã fez reféns americanos e as pessoas começaram a fazer paródias de “Barbara Ann” chamadas “Bomb Iran”. Em 1965, contudo, simplesmente não era esse tipo de festa. O disco inteiro foi gravado apenas por diversão, uma maneira de colocar um novo disco dos Beach Boys nas lojas. Eu fiquei incumbido de cantar “There’s No Other (Like My Baby)”, uma música de Phil Spector que ele gravou com o grupo The Crystals. E fizemos também duas músicas dos Beatles, “Tell Me Why” e “I Should Have Known Better”. Logo depois de lançarmos o disco de festa, os Beatles lançaram *Rubber Soul*, que saiu no momento certo. Eu estava bem no meio dessa coisa gigantesca que viria a seguir.

A próxima coisa gigantesca que surgiu, pelo menos a princípio, foi uma música antiga. Era uma balada folk das Bahamas chamada “The John B. Sails”, recomendada por Al, um cara envolvido com a música folk desde sempre, e que sempre gostou da gravação que o Kingston Trio fez dessa canção. Ele sempre dizia que devíamos gravar a nossa versão. Eu não tinha certeza se seria uma boa ideia, porque não conhecia tanto a respeito de música folk, mas Al afirmava que ela poderia dar certo como uma música dos Beach Boys. Para me convencer, ele se sentou ao piano e tocou a música, e então eu ouvi como poderia fazê-la funcionar e me animei. Trabalhei por um dia inteiro e chamei Al para voltar e escutar o que eu havia gravado. Ele adorou. Não foi somente isso, entretanto. Às vezes você ama alguma coisa porque ela é familiar; outras, por ela o fazer lembrar alguma outra coisa que você amava. É o que eu esperava que acontecesse. No entanto, eu o observei enquanto ele estava escutando a gravação, e percebi, pela expressão dele, que amou a música de uma maneira diferente. Ele a amou da mesma maneira que você ama algo novo, como uma garota com quem acabou de conversar pela primeira vez. Eu sabia que estávamos indo em uma nova direção. A música merecia o próprio título. A música original se chamava “The John B. Sails”, e a versão do Kingston Trio foi chamada “The Wreck of the John B”. Nós mudamos o título novamente, para “Sloop John B”, o mesmo usado em uma versão que Dick Dale havia gravado. Não havíamos deixado nossas raízes surfistas para trás completamente.

Quando a gravamos, nós fomos ao Western com Chuck Britz, e tentei alinhar o arranjo que tinha na cabeça com todos os músicos do estúdio, que eram as mesmas pessoas de sempre: Hal Blaine e Carol Kaye, Billy Strange tocando uma guitarra de doze cordas e o restante daquela gente. Nós duplicamos a trilha do baixo. Usamos também um *glockenspiel*. Usamos flautas, mais de uma. Não me lembro exatamente de quantos *takes* precisamos para conseguir chegar a uma versão definitiva, mas sei que foram mais de dez, porque foi aí que perdi a conta. Quando a lançamos como um single, preendi um pouco a respiração. Era a primeira música em algum tempo na qual eu sabia que estava indo rumo a um território desconhecido, mas não queria que isso significasse que a música deixaria de entrar nas paradas de sucesso. E não deixou. De todos os singles que lançamos, foi o que vendeu mais rápido: meio milhão de cópias vendidas só nas primeiras duas semanas, chegou ao terceiro lugar nas paradas americanas e teve resultados ainda melhores ao redor do mundo. Chegou ao primeiro lugar em três continentes diferentes: Europa (Áustria, Alemanha, Holanda, Noruega, Suécia e Suíça), África (África do Sul) e Ásia (Nova Zelândia).

O sucesso daquela música significava que eu poderia continuar seguindo em frente e explorando. Significava que as outras vozes que duvidavam de mim – no próprio grupo, na gravadora e dentro da minha cabeça – acabaram ficando quietas por algum tempo. Eu estava escrevendo canções o mais rápido que conseguia. Algumas surgiam facilmente; outras, com dificuldade. Eu estava escrevendo letras com Tony Asher, que foi apresentado a mim por um cara chamado Loren Schwartz, o mesmo cara que me apresentou à maconha e ao LSD, que me deu mais ideias, e também a Tony Asher, que me deu ainda mais. Tony estava trabalhando no mercado publicitário e se interessava por música, e eu simplesmente segui o meu instinto que dizia que Tony seria um excelente letrista. Tudo era baseado em *vibe* e instinto. Eu gostava do jeito como ele falava. O resto da banda estava ora dentro, ora fora de Los Angeles; haviam feito uma turnê pelo Japão em janeiro, pelo Meio-Oeste americano em fevereiro e março, e pelo Texas em abril. Quando voltavam para casa nos intervalos das turnês, eles gravavam suas participações vocais. Era um novo jeito de trabalhar, e era melhor de certas formas, mas pior de outras.

Uma das primeiras músicas que eu gravei nesse novo estilo foi “Wouldn’t It Be Nice”. Tony e eu conversamos sobre o *feeling* que queríamos. Começamos com uma ideia de que seria uma canção a respeito da infância, de ter a esperança de que as coisas aconteceriam de uma determinada maneira. Não há nada como ser uma criança antes de perceber que a vida vai forçar você a lidar com certas coisas. Aquela foi a fagulha original, embora os versos de Tony a tenham puxado mais para coisas com as quais os adolescentes se preocupariam. É uma canção que, assim como “My Obsession”, fala sobre sexo, embora seja completamente diferente, porque é mais focada nas emoções que estão por trás do ato. Qual seria a sensação se você não tivesse que pedir permissão aos pais para estar com uma garota? Qual seria a sensação se você pudesse ouvir a própria voz interior sem ter que escutar todas aquelas vozes que representam a autoridade?

Wouldn’t it be nice if we were older
Then we wouldn’t have to wait so long
And wouldn’t it be nice to live together
In the kind of world where we belong
You know its gonna make it that much better
When we can say good night and stay together³⁷

As trilhas instrumentais para “Wouldn’t It Be Nice” foram gravadas com muita facilidade, porque eu as fiz com a Wrecking Crew quando o resto da banda estava na estrada. Quando digo que foram feitas com facilidade, não significa que foram feitas rapidamente. Eu parei de contar os *takes* que fizemos quando passamos do vigésimo, mas chegamos aonde queríamos e tínhamos uma música com um som perfeito. Era um universo totalmente novo de sons para nós – ou para qualquer outra pessoa, na realidade. Na introdução eu estava com Barney Kessel tocando uma guitarra fabulosa que ele tinha, uma peça única de doze cordas no estilo de um bandolim, feita pela Gibson. Tinha um som que não se parecia com nada que existia. Ele a conectou diretamente na mesa. E eu estava com dois acordeonistas que criaram um tom vibracional maravilhoso quando os enterrei nos ecos. Não acrescentamos os vocais até março, quando os rapazes voltaram de uma rápida turnê pelo Oregon. Para mim, foi complicado porque eu estava tentando ensinar à banda uma nova maneira

de cantar em um novo tipo de música, e eles estavam fazendo aquilo que sabiam fazer melhor: cantar do jeito antigo melhor do que qualquer pessoa.

Há uma história que diz que eu ajudei Dennis a superar a timidez diante do microfone, e ela é parcialmente verdadeira. É difícil para algumas pessoas darem tudo de si quando estão diante de um microfone no estúdio. É um lugar artificial, mas você está tentando passar emoções verdadeiras. Algumas pessoas colocam as mãos ao redor da boca, em formato de concha, para ter um pouco mais de privacidade. Sugeri que Dennis fizesse isso, e o truque funcionou muito bem para ele. Eu fiz o vocal principal, Mike cantou o trecho que antecedia o refrão e foi creditado com a parte mais ao final, “Good night, my baby/ Sleep tight, my baby”. Essa parte é ótima. É realmente a ideia inteira da música comprimida em dois pequenos versos: o garoto finalmente está com a sua garota, ou talvez ele esteja imaginando que está com ela e enviando-lhe desejos. Eu tinha uma noção de que essa seria a primeira música do disco.

Como os rapazes não passavam muito tempo na cidade, e como eu tinha bastante tempo para ir ao estúdio e experimentar com *take* após *take*, a tela musical daquele disco foi ficando cada vez maior. Para “You Still Believe in Me”, eu usei um cravo; decidi simplesmente experimentar para ver se funcionaria. Em “Don’t Talk (Put Your Head on My Shoulder)”, usei um quarteto de cordas. Escrevi as partes em um manuscrito e depois conduzi o grupo na execução. Em “I Just Wasn’t Made for These Times”, queria que a música soasse meio sinistra, e isso acabou resultando numa situação em que eu acrescentei um novo instrumento ao rock n’ roll: um teremim. Muitas das músicas tinham a participação de Don Randi, um tecladista incrível, um dos meus favoritos de todos os tempos. E havia também os efeitos de percussão que geralmente ocorriam por tentativa e erro, como em uma música em que alguém marcava o ritmo em um galão de água vazio, ou outra vez em que tínhamos um bongô, mas o tocamos com uma baqueta em vez de usar as mãos. As experimentações musicais eram mantidas no lugar pelas letras, que eram mais ou menos sobre os mesmos temas de “Caroline, No”: como adolescentes e outras pessoas jovens se sentem deslocadas, como nem sempre conseguem se encaixar direito no mundo, como o amor devia ser a salvação, mas às vezes acabava abandonando essas pessoas quando elas mais precisavam.

A faixa-título foi uma trilha instrumental que eu compus e que achei que poderia ser o tema de abertura de um filme de espões. Eu adorei *007 Contra a chantagem atômica*, que havia sido lançado no ano anterior, e adorava ouvir compositores como Henry Mancini, que fazia belos temas de abertura para programas como *Peter Gunn*, e Les Baxter, que fazia todas essas enormes produções que soavam como se fossem as produções de Phil Spector. O instrumental iria se chamar “Run James Run”, e o compus sem o restante da banda, somente eu e alguns músicos do estúdio. Roy Caton tocou o trompete. Tínhamos Jerry Cole e Billy Strange nas guitarras, e nós as gravamos plugadas em um alto-falante Leslie. Richie Frost tocou percussão em duas latas de Coca-Cola vazias. Nós conversamos a respeito de enviá-la para as pessoas que cuidavam dos filmes de James Bond, mas decidimos incluir a faixa no disco. Não foi a única coisa da Coca-Cola que usamos no disco. “Let’s Go Away for Awhile”, a outra faixa instrumental, tinha uma guitarra na qual prendemos uma garrafa de Coca-Cola às cordas para que ela soasse como uma guitarra de aço havaiana. Essa música teria uma letra, também, mas gostamos do jeito que ela estava e acabou sendo apenas um instrumental.

Os rapazes da banda nem sempre entendiam o que estava acontecendo. Estávamos vivendo vidas muito diferentes. Eles estavam na estrada, indo de um lugar para outro, conhecendo novas paragens. Eu estava em um único lugar, em casa. Alguém tocou uma música de Frank Black para mim, certa vez. Ele era membro dos Pixies, uma banda que eu não conheço muito bem, e havia lançado alguns álbuns solo. Em um deles, Frank fez um cover de “I Know There’s an Answer”, em que colocou a letra original de volta na música, quando o título era “Hang On to Your Ego”. Eu a compus depois de tomar ácido, e era sobre tomar ácido. As pessoas tomavam aquilo para fugir de si mesmas, mas essa não era a maneira certa de tomar. A ideia era conseguir ir ainda mais fundo dentro de si mesmo. Eu queria lembrar as pessoas de que elas poderiam sobreviver melhor a tudo se pudessem se lembrar de quem eram. Mike não gostou daquele título. Não gostou da ideia por trás da música. Sempre dizia que não iria cantar uma música sobre drogas. Após algum tempo, decidi que talvez ele tivesse razão, parcialmente por causa do que a própria música dizia. Eu tive que me lembrar de quem éramos. Éramos os

Beach Boys. Ela também me lembrou do que o meu pai disse na carta que escreveu para mim, então mudei o título e a letra.

Há muitas outras canções naquele disco que eu amo, mas há outras que eu amo bem mais. “God Only Knows” é citada regularmente como a música dos Beach Boys favorita entre as pessoas. Algumas pessoas a escolhem como sua música favorita de todos os tempos, entre todos os artistas da era do rock. Algumas pessoas a escolhem como sua música favorita de todos os tempos, e ponto final. Assim, posso dizer que realmente trabalhei nela por uma eternidade, que passei um ano imaginando como a melodia iria acontecer e outro ano com a letra, mas o fato é que Tony e eu nos sentamos diante de um piano e a escrevemos em quarenta e cinco minutos. Acho que já tínhamos alguns conceitos em mente antes de começarmos, quase todos na forma de pares de rimas que queríamos usar. Se você está escrevendo sobre fé, emoção e o medo de perder a ligação, é fácil imaginar que os pares serão: love/above, leave/believe. No entanto, também estávamos tentando fazer algo grandioso com a música. Ela começava com o seguinte verso: “Pode ser que eu não ame você sempre”, o que é uma maneira estranha de iniciar uma canção de amor. É verdade, mas é estranho. Fiz assim para dar a impressão de que havia algo em risco.

Além disso, era um pouco ousado mencionar Deus no refrão ou no título de uma música, pelo menos naquela época. Algumas canções mais antiquadas o faziam. Quando Tony concedeu entrevistas, ele mencionou Kate Smith cantando “God Bless America”, mas esse era um Deus diferente. Não era nenhum Deus público ou um Deus americano. Era algo mais privado, uma força que ajuda uma pessoa a controlar suas esperanças e dúvidas, e isso as deixava nervosas. Deixava Marilyn nervosa. Deixava a mim nervoso, porém também me tranquilizava, porque permitia que eu chegasse a um novo mundo de pensamentos e emoções. A letra era perfeita, da primeira palavra até a última. É impossível escrever uma letra melhor do que aquela.

A música surgiu de maneira muito tranquila durante a composição, e em seguida nós a migramos para o estúdio. Estávamos com uma enorme orquestra a postos para ela. Acho que havia mais de quinze músicos, o que era uma quantidade enorme para uma canção pop naquela época. E precisávamos que tudo desse certo. O diabo mora nos detalhes, mas os

detalhes estão em Deus. Isso faz sentido? Faz tanto sentido quanto ter um violoncelo, uma flauta, um clarinete, uma viola clássica, um baixo elétrico, um baixo acústico, um sax barítono, um acordeão e um cravo. Tony tocou as sinetas. Fiquei especialmente orgulhoso do trecho da trompa. Eu sabia como queria que ela soasse e cantarolei o trecho para um cara chamado Alan Robinson, um grande músico que havia sido contratado pela 20th Century Fox e tocara em diversas trilhas sonoras de filmes, incluindo *Matar ou morrer*. Eu queria que ele tocasse glissando, que significa deslizar de uma nota para outra em vez de saltar de uma nota para a seguinte, descartando os intervalos. Nós gravamos o trecho e foi simplesmente um arraso. Se você der uma olhada nos registros do estúdio, fizemos quase duas dúzias de *takes*, mas quase nem sentimos que foi assim. “God Only Knows” pareceu fácil, surgiu como manteiga derretida.

Quando chegou a hora de gravar o vocal, eu planejava cuidar dele sozinho, mas pensei em outras músicas que havia cantado e nas quais não conseguira fazer tudo que queria com a letra. Especialmente, eu pensava em como iria cantá-la enquanto letra. Não sabia onde estava a métrica nem onde estavam as rimas. No entanto, se eu a desse a Carl, ele seria capaz de cantá-la como um grupo de palavras que tivessem significado. Isso removia um pouco do acanhamento. Esse foi o conselho que dei a ele: “Cante de maneira direta”, creio que eu tenha dito. Não quis dizer que ele teria que apoiar as notas no nariz, apenas que as palavras já estavam ali. O significado já estava ali. “Apenas cante as palavras do jeito que estão escritas.” Ele fez o que eu pedi, e foi um belo trabalho. A primeira versão tinha muitos outros vocalistas na harmonia, também, porque era isso que estávamos fazendo na época de *Pet Sounds*. Eu estava ali cantando em tons mais graves do que Carl, e Bruce Johnston cantando mais alto, e também Marilyn e sua irmã Diane, e Mike e Al, e Terry Melcher. Acho que vi até mesmo um rapaz que trabalhava no estúdio pelas beiradas, esperando poder participar. Quando escutei a gravação outra vez, o arranjo das camadas de som estava errado. A música era muito simples em seu âmago. É uma música “eu”, mais do que uma música “nós”. Ela tinha um sentimento de solidão. Era uma canção ansiosa, mas também uma que está mais ou menos em paz, porque o personagem que a canta – Carl, mas Carl com as palavras da música – não consegue controlá-la de uma maneira nem de outra.

Sinto orgulho de várias das minhas músicas, mas “God Only Knows” é uma das quais sinto mais orgulho, porque há uma mensagem de verdade ali. E também a maneira como nós a encerramos, com uma ronda. Eu sempre gostei daquelas músicas antigas que usavam rondas, como “Row, Row, Row Your Boat” (fiz uma versão dessa música com Marilyn e suas irmãs em 1965) e “Frère Jacques” (da qual usamos alguns trechos em “Surf’s Up”). Gosto de rondas porque elas fazem a música parecer eterna. No final de “God Only Knows”, essa é a sensação, de que a música pode continuar eternamente, que está seguindo eternamente.

Eu adoro todo o disco *Pet Sounds*. Tive uma visão completa dele no estúdio. Depois disso, disse a mim mesmo que havia completado o maior álbum que iria produzir na vida. Era um disco espiritual. Quando eu o estava compondo, olhava ao redor, para os músicos e cantores, e conseguia ver seus halos. Aquela sensação continuou no álbum finalizado. Eu queria crescer musicalmente, expandir os nossos horizontes e fazer algo que as pessoas iriam amar, e consegui. Lennon e McCartney ficaram impressionados. Marilyn ficou impressionada. Carl ficou impressionado.

As outras pessoas não disseram muita coisa a respeito, como Dennis e Mike. Havia uma sensação na banda, naquele momento, de que talvez nós estivéssemos nos afastando demais dos discos de sucesso. “Sloop John B” foi um sucesso e estava presente no disco, mas era diferente do restante. A gravadora também não tinha certeza do que iria acontecer. Achavam que aquilo era ir na direção errada. No entanto, quase todo mundo que não tinha certeza sobre o futuro do disco quando foi lançado acabou se conscientizando com o passar do tempo, mesmo que nem sempre admitissem. E eu gravei tudo em quatro canais, na maior parte das vezes. Bob Dylan disse algo muito bom sobre aquilo:

Você não consegue mais fazer um disco que soe da maneira que soavam os discos que eu costumava ouvir e ainda amo. Brian Wilson gravou todos os seus discos em quatro canais, mas você não conseguiria fazer discos como ele, nem se tivesse cem canais hoje.

Não sei se acredito nisso. Há muita coisa que se pode fazer com mais canais, mas sei que quatro funcionavam bem para mim.

...

“God Only Knows” pode ser a melhor música naquele disco, mas a minha favorita talvez seja “Caroline, No”. Eu a gravei inteiramente sozinho, compus a música, cantei nos vocais, escrevi até mesmo o título, de certa forma. Tony me falou sobre uma nova canção na qual estava trabalhando. Queria chamá-la “Carol, I Know”; ele disse isso à minha direita, e eu ouvi “Caroline, No”. Ele começou a me corrigir, mas conteve-se. Caroline era um nome mais bonito para se cantar do que Carol. Chuck Berry já havia feito quase tudo que qualquer pessoa poderia fazer com Carol. Além disso, Caroline rimava com Marilyn, e quando eu pensava sobre a música e o que ela significava, pensava em Marilyn. Estávamos casados havia um ano e meio, mas parecia muito mais. Tantas coisas haviam acontecido... talvez dez anos de coisas haviam acontecido em menos de dois. Eu não perdera o meu amor por ela, mas vi como o amor podia ser perdido, e isso me assustou. Tony tinha as próprias experiências que eram as mesmas ou similares, e a música surgiu ao redor desses tipos de coisa. A música foi lançada como um *single* solo de Brian Wilson dois meses antes de *Pet Sounds*.

Where did your long hair go?
Where is the girl I used to know?
How could you lose that happy glow?
Oh, Caroline, no
Who took that look away?
I remember how you used to say
You'd never change, but that's not true
Oh, Caroline, you
Break my heart
I want to go and cry
It's so sad to watch a sweet thing die
Oh, Caroline, why
Could I ever find in you again
Things that made me love you so much then?
Could we ever bring 'em back once they have gone?
Oh, Caroline, no³⁸

Mesmo que “Caroline, No” seja uma canção triste, foi divertido gravá-la no estúdio. Havia uma coisa meio Glenn Miller nos acordes. Essa é a *vibe* da música. E eu aprendi mais sobre usar arranjos ou instrumentos para criar as emoções certas em quem quer que esteja escutando. No

trecho de abertura, aquele com o pandeiro, alguém fez a percussão num galão de água, o que trouxe uma sensação solitária. Colocamos cravo e flauta. Depois que terminamos, meu pai fez uma sugestão que acabamos usando, que foi acelerar tudo em um semitom para que os vocais fossem ainda mais agudos e mais solitários. No fim da música há alguns efeitos especiais, um trem e alguns cães latindo. Estávamos tentando pensar em quais seriam os sons mais solitários de todos. Os cães eram os meus cães, Louie e Banana. Eu os gravei em casa, e depois nós os acrescentamos à música. Louie era um Weimaraner. Banana era um Beagle. Louie foi o meu animal de estimação favorito entre todos que tive, e Banana era o meu segundo favorito. As pessoas dizem que o título do disco veio parcialmente desse fato, porque Louie e Banana estavam fazendo sons típicos de animais de estimação quando latiam. Algumas pessoas dizem que o disco é uma homenagem a Phil Spector, e é por isso que as iniciais são as mesmas; outras dizem que eu dei esse nome ao disco porque a música é muito pessoal. Tudo isso é verdade e se mistura. A única coisa que não é verdadeira é que o disco recebeu o nome por causa da foto de capa. Nós já sabíamos como iríamos chamá-lo quando fomos até o Zoológico de San Diego para a sessão de fotos.

Várias outras músicas que estão em *Pet Sounds* têm tristeza. Todas são bonitas, mas dizem sobre como o mundo pode ser um lugar difícil, emocionalmente falando. “Wouldn’t It Be Nice” é uma música sobre alguém que não tem algo em que quer. “God Only Knows” é uma canção ao mesmo tempo aflita e pacífica. “Here Today” parece uma canção de amor, mas o verso que vem logo a seguir mostra que ela é sobre um amor perdido: “O amor está aqui hoje/ E amanhã desapareceu/ Está aqui e desaparece rápido demais”. E “Caroline, No” é sobre uma garota que muda com o passar do tempo, ou na cabeça do rapaz que a amava. Na música, ela realmente muda, pelo menos parcialmente; seu cabelo fica mais curto. No entanto, a maior parte da mudança está em como o rapaz a vê. Ela não parece tão feliz aos olhos dele, e quando ela não parece estar tão feliz, não o deixa tão feliz. Era um ciclo que continuava a se repetir.

...

Conheci Van Dyke Parks porque alguém tocou para ele uma versão preliminar de “Sloop John B”, e foi assim que acabamos trabalhando juntos. Acho que deve ter sido David Crosby que nos apresentou. Naquela época, eu havia decidido fazer um disco ainda mais incrível do que *Pet Sounds*, e pedi a Van Dyke para escrever letras comigo. Isso levou à ideia de criar *SMiLE*, um disco completamente americano, em sua música e em suas ideias. Estávamos bem no meio de uma era maravilhosa da música, mas muitas das bandas eram grupos britânicos. Os Beatles estavam criando coisas ótimas, e os Rolling Stones, o The Who, os Kinks, e sob tudo aquilo havia dezenas de outras bandas. Grupo The Zombies – cara, eles fizeram discos excelentes, também Van Dyke e eu queríamos fazer algo que fosse tão bom quanto, mas para a música americana. Ele tinha uma citação engraçada sobre o assunto, que também era sobre mim.

Todas as pessoas estão enfiando os focinhos no cocho britânico. Todos querem cantar com o sotaque inglês, exagerando esses sotaques transatlânticos e tentando soar como se fossem os Beatles. Eu estava com um homem que podia fazer isso. Ele simplesmente não tinha essa opção. Era o último homem em pé no ringue. E a única maneira que tínhamos de atravessar essa crise era adotar como filosofia o que chamam de “crescer onde você foi plantado”.

Eu não sabia nada sobre focinhos ou crescer onde fui plantado. Pensei sobre o que estávamos fazendo nas músicas do *SMiLE* como uma espécie de linha viajante. Sabe quando mostram as pessoas nos filmes viajando de ônibus ou avião, e a viagem é simbolizada por uma linha vermelha que atravessa um mapa? O *SMiLE* era uma linha como essa, mas através do tempo também. Começava em Plymouth Rock e fazia todo o trajeto até o Havaí, parando ao longo do caminho em lugares importantes da América como Chicago e Nova Orleans. Havia uma música que usava um trecho de “The Old Master Painter”, uma canção de Beasley Smith e Haven Gillespie que Frank Sinatra havia gravado, ao lado de um pedaço de “You Are My Sunshine”, uma bela canção que também era a música-tema do estado da Louisiana porque o cara que a compôs, Jimmie Davis, tornou-se o governador. Havia uma outra que usava “Gee”, do The Crows, uma das primeiras músicas de rock n’ roll. No entanto, não se tratava apenas de reunir trechos da história da música. Havia músicas sobre ser saudável, sobre ser saudável para si mesmo e para a natureza. “Vega-Tables”, que

mais tarde foi retrabalhada como “Vegetables” no *Smiley Smile*, é a que as pessoas conhecem porque usamos o som de Paul McCartney mastigando aipo como percussão. “Child is Father of the Man” era sobre saúde mental e conhecer a si mesmo, de modo a poder fazer o que é certo no mundo. E havia também duas canções enormes nos cantos do projeto: “Heroes and Villains” e “Good Vibrations”.

Esse foi o álbum que começamos, uma maneira de reunir poesia, sons e mitos e fazer de tudo isso uma coisa perfeita. Eu estava tentando criar uma *vibe* espiritual e amor para o ouvinte. Era parcialmente sobre esquecer-se do ego, que é a razão pela qual todas as letras do título são maiúsculas, com exceção do *i*, que representa o “eu” na língua inglesa. Eu estava tentando colocar os braços ao redor de tudo que a música podia fazer, que era realmente tudo. “Heroes and Villains” provavelmente é a melhor música em todo o projeto, e uma das melhores músicas que já fizemos. Há uma genialidade incrível nos versos de Van Dyke, especialmente “Heróis e Vilões/ Basta ver o que você fez”. As palavras têm um ritmo perfeito. A própria música avança por conta própria. Essa é a minha música preferida de todo o conjunto na maior parte do tempo, mas há outras que são excelentes também. Certa vez alguém me disse que uma outra pessoa falou que “Surf’s Up” era importante e realmente ótima.

– Oh. Quem? – eu perguntei. Minha cabeça estava virada para o outro lado quando a pessoa disse o nome, então eu não ouvi.

– Diga outra vez – eu pedi, e virei a cabeça para ficar do lado certo.

A pessoa que achou que a música era ótima era Leonard Bernstein. Consegue imaginar uma coisa dessas?

O álbum saiu durante a época conhecida como caixa de areia. A caixa de areia era uma coisa relativamente famosa. Eu queria descobrir uma maneira diferente de compor, então trouxe uma caixa de areia para a sala de estar e a instalei ao redor do piano, de um jeito que não parecesse tão estranho. Era um ambiente que ajudava a atrair ideias. Uma das primeiras músicas que Van Dyke e eu criamos ali foi “Wonderful”, que quase parecia ser uma composição clássica com uma letra colocada em cima. Eu estava completamente centrado e focado. Sabia exatamente como os vocais deveriam soar, como eles deveriam ser dispostos um sobre o outro, como lençóis e cobertores em uma cama. “Cabinessence” foi outra música da caixa de areia, e outra música sobre a América. Van Dyke queria escrever

algo sobre as ferrovias e como elas trouxeram as pessoas às pradarias para poderem montar suas fazendas, lares no campo. E eu tive uma ideia para criar um grande redemoinho de vozes, todas que você é capaz de imaginar. Talvez fossem vozes das pessoas do passado. Há um banjo ali, para fazer a música soar como a América do passado. Tentei pensar em como seria viajar rumo a um lugar completamente indomado. E “Surf’s Up” é muito bonita. Na realidade, é uma rapsódia, com todas as mudanças de tom e alterações de tempo. Às vezes ela parece que está simplesmente vagueando sem rumo, mas ela vagueia de maneira incrível. Os versos de Van Dyke nessa música são ótimos também:

Hung velvet overtaken me
Dim chandelier awaken me
To a song dissolved in the dawn³⁹

As pessoas dizem que são muito complicados ou que não têm nenhum significado em si, mas essa é uma das características da poesia. São ideias, e ela faz você ter ideias quando a escuta. Para esse tipo de letra, eu nunca pedi a Van Dyke que explicasse o que significa. Eu cantava o seu significado da maneira que eu via.

Às vezes nós começávamos a trabalhar em músicas e elas não iam muito além de instrumentais sem letra ou, no máximo, com alguns fragmentos de letra. “Look” foi assim. “Child Is Father to the Man” foi assim. Foi baseada em algo escrito por Karl Menninger, um psiquiatra que tinha teorias interessantes sobre saúde mental e doenças mentais, como as pessoas se desenvolvem e quando os médicos devem tentar ajudar e quando devem se manter à distância. Ele foi um dos fundadores da Menninger Clinic no Kansas. Alguém, talvez Van Dyke, também me disse que havia uma ideia similar em um poema de Wordsworth.

Poetas e escritores às vezes me davam ótimas ideias. Um dos meus livros favoritos era *Os quatro amores* de C. S. Lewis. Era uma belíssima maneira de analisar as diferentes maneiras pelas quais as pessoas expressam o amor: o amor romântico, a amizade, a caridade e o sexo. Todos são muito importantes. Todas são coisas que usei na minha vida. A caridade é especialmente interessante como ideia, porque é muito simples. Você compartilha aquilo que tem com as pessoas que precisam, e talvez,

quando precisar de alguma coisa, alguém irá compartilhar com você. O que pode ser mais puro que isso? Se eu vir um mendigo na rua, vou lhe dar algum dinheiro que esteja trazendo comigo, embora sempre diga a ele para não gastar em bebida. Se um cara me pede uma moeda, eu lhe dou uma nota de vinte. Minha filha Daria diz que se lembra de ir ao McDonald's comigo certa vez, e eu dar cem dólares para um sem-teto. Não me lembro disso, mas é possível. Eu também faço shows beneficentes sempre que posso. Devia escrever uma música sobre isso, não é? Ainda não consegui, mas compus uma música, "Child is Father to the Man", sobre o livro de Menninger. Foi algo importante.

Estávamos experimentando muitas coisas. Você pode perceber, em retrospecto, que eram coisas em demasia, mas não era com isso que eu estava preocupado na época. Eu só queria alcançar as alturas mais altas, e às vezes isso subia muito à cabeça das pessoas, inclusive a minha. Havia uma música chamada "The Elements: Fire", que começou como uma obra sobre a vaca da Sra. O'Leary que supostamente derrubou um lampião com um coice e deu início ao Grande Incêndio de Chicago na década de 1870. A história é engraçada. A ideia de que um pequeno acidente foi capaz de arrasara uma cidade inteira era fascinante. Para a sessão de gravação, pedi às pessoas que entrassem no estúdio usando capacetes de bombeiro. Coloquei ali também um balde com madeira queimando, para que o estúdio ficasse cheirando a fumaça. O que eu realmente queria fazer era captar os estalos e o crepitar da madeira enquanto estivesse queimando. Só que, apesar de tudo isso, a música nunca chegou a ser concluída. Alguns dias depois da sessão de gravação, um prédio próximo ao estúdio foi destruído por um incêndio. Dois dias depois, outro prédio queimou. Não sei se houve outros incêndios ou se eu passei subitamente a percebê-los, mas aquilo me causou um desconforto. Deixei as fitas máster de lado. Há histórias de que eu cheguei até mesmo a tentar queimar as fitas, mas ou isso não é verdade ou eu não me lembro. Não creio que eu teria feito uma coisa dessas. Às vezes eu tinha hábitos supersticiosos. Durante "Time to Get Alone", alguns anos depois, eu comecei a me preocupar com a possibilidade de que a poluição de Los Angeles estava atacando os meus pulmões, e por isso pedi que colocassem um tanque de oxigênio no estúdio. Botar fogo nas coisas, porém, seria ir longe demais.

A maneira pela qual “The Elements: Fire” desmoronou foi como todo o resto desmoronou. Havia um verso no fim de “Cabinessence” que Van Dyke escreveu: “O tempo inteiro/ A gralha grasna, desvela o milharal/ O tempo inteiro/ O debulhador e os *caradrinos*, o campo de trigo”. Mike cantava aquilo o tempo inteiro, como a música dizia, mas não fazia ideia do que aquilo significava, e não achava que Van Dyke era capaz de explicar também. Talvez fosse somente a minha impressão, mas eu sabia que aquilo tinha algum significado para Mike, e não sabia quem deveria explicar qualquer coisa a outra pessoa, de qualquer maneira.

E houve também todo aquele episódio envolvendo Carl e o seu alistamento militar. Ele não queria ir ao Vietnã, então não se apresentou no departamento de recrutamento obrigatório. Disseram que ele era um desertor do alistamento, e o problema foi ficando cada vez pior quando ele se recusava a fazer as coisas que o mandavam. Não prestava serviços comunitários nem nada do tipo. Carl tinha dinheiro, e por isso conseguiu contratar um advogado; eles disputaram a questão durante anos. Mas foram mais problemas em uma época em que eu estava tentando juntar todas as peças do *SMiLE*. Era como montar um quebra-cabeça em uma parede em vez de fazê-lo sobre a mesa. Sempre acabava caindo.

Os anos se transformaram em mais anos que eram o mesmo ano. Quando a banda deixou a Capitol para ir para a Reprise, quando fomos para a Holanda, quando meu pai morreu, quando eu me afastei para tentar fazer o grupo California Music – esses anos, aquele ano, ficaram cada vez piores. Foram ficando mais e mais sombrios, com mais vozes, mais bebedeiras e mais drogas.

As drogas começaram do jeito que começam para muitas pessoas: com certa inocência, nada muito intenso, porque estavam por perto, porque eram parte do que significava ser uma pessoa criativa nos anos 1960. A primeira vez que fumei maconha foi no fim de 1964. Foi ótima aquela primeira vez. Tomei um copo de água e não consegui acreditar naquilo. A água tinha um sabor muito bom, sabe como é? E ela me deixava menos nervoso, o que sempre foi o meu maior problema. A primeira música que compus quando estava fumando foi “Please Let Me Wonder”. Fiquei chapado de maconha, fui ao piano e compus essa música em meia hora. Muitas das canções daquele período surgiam desse jeito: “She Knows Me Too Well”, “Let Him Run Wild”. A maconha fazia que eu me encaixasse

ao piano, e me dava mais ideias sobre o que era capaz de fazer. Eu também ouvia como os instrumentos soavam quando eles eram colocados lado a lado. Se você juntar o piano e a guitarra, eles quase chegavam a se transformar em outro instrumento. O baixo e a bateria eram uma terceira coisa, não somente duas coisas que estavam tocando ao mesmo tempo. Aquilo me libertou para pensar além do que eram as canções pop.

Outras drogas tinham efeitos diferentes. O ácido era outra coisa, como eu disse, porque ele colocava vozes na minha cabeça. Essa era uma droga ruim. Lamento por ter usado. Eu gostava de Seconals, tranquilizantes – eram comprimidos para relaxar. A cocaína surgiu no final da década de 1960, talvez em 1969. Quando eu compus “Sail On Sailor”, havia pó por perto. Eu também coescrevi, com Al e Mike, “He Come Down”, que parecia ser sobre o fim de uma viagem movida a drogas, mas, na realidade, estava mais perto de ser algo gospel. Essa entrou em *Carl and the Passions – So Tough*. Eu adoro essa música. O vocal de Mike é muito emotivo. A espiritualidade era outro lado das drogas naquela época, ou talvez fosse o próprio tipo de droga, de certa forma. Muitas pessoas que não gostavam de estar no mundo da maneira como ele era procuravam outras maneiras de lidar com a situação. Mike se envolveu profundamente com a meditação. Ele me levou para conhecer o Maharishi, que era um grande mestre espiritual. A voz que ele tinha era muito gentil e até um pouco aguda. Eu comecei a meditar, e isso funcionou muito bem por cerca de um ano. Realmente me acalmava. Até que parou de funcionar. Em um determinado momento, eu estava tão enervado que não conseguia nem mesmo relaxar o suficiente para meditar. Isso me mandou de volta para as drogas.

As drogas não eram algo de que eu gostava apenas por si só, mas maneiras de lidar com o fato de que a minha cabeça não estava muito certa. No entanto, não resolviam coisa alguma. Com as drogas, na verdade, vieram todos os outros problemas. Dias ruins se transformavam em meses ruins, e depois em anos ruins. A música parou quase completamente. Ou a música continuava sem mim. Durante os anos ruins, eu me escondia no meu apartamento ou em minha casa, em qualquer lugar onde eu estivesse morando naquele momento. Eu estava longe da luz e, de maneira geral, a luz estava fora de mim. Às vezes tive que ir a hospitais por algum tempo, para relaxar e pensar – ou para relaxar e não pensar. Era difícil estar

naqueles hospitais. Eram lugares com os quais eu não tinha familiaridade. A iluminação era diferente daquela com a qual eu estava acostumado e os sons eram diferentes; além disso, eu tinha dificuldade para dormir. Ficava acordado até tarde quase todas as noites. Em uma das vezes que fui até lá, no final dos anos 1960, estava deitado em uma cama, tentando dormir, e ouvi um barulho na porta. Virei-me e vi um cara com uma ereção gigantesca. Desviei os olhos daquilo e olhei para o rosto do cara, e ele era igualzinho ao Tonto! O verdadeiro Tonto, do seriado *O cavaleiro solitário*, interpretado por Jay Silverheels. Eu não tinha certeza de ser ele. Ele tinha tudo, menos o seu cavalo, Scout.

– Você é o Tonto? – eu perguntei.

O cara não disse nada. Simplesmente ficou olhando para mim. Em seguida, virou de costas e saiu de perto da porta.

...

O problema de estar em um hospital é que você fica enfurnado o tempo todo no mesmo quarto. Você vê a mesma porta. Se estiver em casa trabalhando, vê aquele mesmo punhado de portas: as portas da sua casa, as portas do estúdio. Se estiver em casa sem trabalhar, vê ainda menos portas. Você a porta do quarto e talvez a porta da sala de música. Após algum tempo, só vê a porta do seu quarto, e nesse momento o lugar é como um outro tipo de hospital. Você só tem quatro paredes e tudo que disser ecoa nelas. É uma câmara de eco, mas os sons que estão ali dentro não são música. São mais parecidos com vozes ruins.

Nos anos 1970 eu ficava em casa o tempo inteiro, mas o que eu fazia quando estava em casa não era necessariamente o que você deve fazer quando está em casa. Espera-se que um pai venha para casa e pergunte aos seus filhos como foi o seu dia. Na maior parte do tempo, eu não voltava para casa. Eu já estava em casa. E quando eu saía e voltava, não perguntava a ninguém sobre como haviam passado o dia. Eu estava tomando *speed* ou cheirando cocaína ou entrando bêbado pela porta com um cigarro na mão. Eu abraçava as crianças. Como consegui não as queimar com o cigarro?

Nós morávamos em uma casa na Bellagio com muito vidro. Tínhamos uma mesa na sala de jantar cujo tampo era coberto com vidro. Tínhamos

vitrais coloridos em um dos cômodos, o desenho enorme com uma borboleta ou uma abelha. Um pedaço desse vitral aparece na capa de *Wild Honey*. Tínhamos umas geladeiras enormes todas de vidro transparente, então eu podia ver o que estava acontecendo do outro lado. Ele era límpido quando a minha cabeça não era. Uma vez pintei a casa de roxo, mas Marilyn não gostou e eu tive que pintá-la de volta em sua cor original, um tom de creme.

Durante aqueles anos, entre a criação e produção dos álbuns, muitas coisas estranhas aconteceram. Às vezes elas provavelmente pareceram engraçadas para outras pessoas. Lembro-me de um dia quente em que saí de casa vestindo apenas as calças. Não parecia que eu precisava de outras roupas. Carnie estava voltando para casa no ônibus escolar e eu estava esperando por ela. Quando vi o ônibus, fiquei na frente dele, agitando os braços. O motorista abriu a porta. As crianças estavam fazendo barulho e ele as aquietou.

– Tem um cigarro? – eu indaguei.

Naquela casa, nós tínhamos um aparelho de som que era *top* de linha, com alto-falantes enormes. Eu tentei colocar para tocar todo tipo de música que estava sendo produzida na Califórnia. Coloquei para tocar Carpenters, The Eagles, Fleetwood Mac, os Beatles, os Stones e a ELO. Fazia questão de ouvir “Be My Baby” todo santo dia. O aparelho de som era um dos meus instrumentos.

O relógio não era. O dia tinha certos horários para as coisas, mas não eram necessariamente os meus horários. As refeições aconteciam sem a minha presença. As crianças iam para a escola e voltavam, e eu ainda podia estar vestindo o meu robe de banho no quarto, ou no andar de baixo da casa, sentado ao piano, ainda usando o mesmo roupão.

Recebíamos visitas. Paul McCartney vinha até a minha casa com Linda, Mary e Stella. Paul se vestia de um jeito elegante. Ele estava todo vestido com roupas de couro branco e sapatos vermelhos. As crianças saíram para brincar, e Paul e eu nos sentamos ao piano e cantamos juntos. Acho que cantamos “My Bonnie Lies Over the Ocean”. Sonny e Cher vinham nos visitar e traziam Chastity consigo. John Phillips, do The Mamas and The Papas, às vezes aparecia também. Nós jogávamos basquete. Elton John vinha até lá para passar algum tempo conosco. Quando Carnie tinha seis anos, ela o convidou para a sua festa de aniversário. Ele não pôde

comparecer, mas mandou-lhe um cartão com um urso de pelúcia. E houve uma vez em que Shaun Cassidy apareceu por lá. As meninas gostaram muito dessa visita. Elas gritaram, gritaram, gritaram sem parar. De vez em quando eu saía para ver o mundo. Conversei brevemente com Michael Jackson em uma festa – um cara muito legal, muito agradável. Encontrei Stevie Wonder algumas vezes, mas foi difícil conseguir sentir o tipo de pessoa que ele era.

Recebíamos outros visitantes. Rich Sloan, meu velho amigo de Hawthorne, vinha até lá. Uma vez nós fomos até Westwood para almoçar e pedi que ele me comprasse alguns cigarros. Fumei dois deles o mais rápido que pude antes de voltarmos para casa.

Havia muito vidro na casa, mas as paredes entre os cômodos não eram de vidro. Não era possível enxergar através delas, o que era bom. Havia muitos quartos na casa. Eu não era um bom marido. Às vezes havia outras garotas por ali.

Eu não era um pai muito bom, mas conseguia ser um bom pai às vezes. Havia uma piscina no quintal e havia um nível mais elevado, com um pequeno tanque. Tínhamos carpas *koi* ali. Wendy caiu na água. Marilyn viu e começou a gritar, e eu corri. Eu geralmente não corria, mas daquela vez eu corri, enfiei a mão ali, peguei a minha filha com um braço e a resgatei.

Eu batia nas crianças às vezes. Encontrei cigarros uma vez no quarto de Carnie, talvez uma garrafa de alguma coisa. Dei uma surra nela e depois fiquei bastante abalado pelo que havia feito. Chorei muito. Mas eu as fazia rir também. Lembro-me de uma ocasião em que as levei para a sorveteria Farrell's. Alguém pediu um sorvete chamado Zoo, que tinha trinta bolas e pesava quase três quilos. No cardápio, diziam que ele servia de uma a quinze pessoas. Tinha certeza de que aquilo era uma piada, mas decidi levá-la a sério por um segundo. Decidi que era uma porção para uma pessoa. Pedi, então, que me trouxessem uma concha de servir sorvete da cozinha e tentei comer aquele sorvete inteiro.

Esses anos acabaram ficando borrados por causa da bebida, das drogas e da velocidade com a qual passaram. Uma vez, cheguei em casa e vomitei mesmo antes de entrar pela porta. Outra vez, comecei a beber às escondidas, enquanto ainda estava tomando remédios, e caí e bati a cabeça. Isso me assustou. Parei por algum tempo. Deixei o meu cabelo crescer um pouco mais para que cobrisse o calombo e a cicatriz. Algum

tempo depois, voltei a usar o cabelo curto. Eu mesmo o cortei. Digo, comecei a cortá-lo por conta própria, mas os lados ficaram desproporcionais, e fui de um lado a outro, deixando-o cada vez mais curto. Estava com um corte que quase chegava ao couro cabeludo. As pessoas diziam que eu parecia um soldado. Para onde havia ido o meu cabelo comprido? Como foi que eu perdi aquele brilho? Era triste ver uma coisa doce morrer.

...

Mesmo nos piores momentos, eu tentava me aproximar das minhas filhas com a música. Tentava criar um elo com elas. Ensinei-as a tocar músicas no piano. Ensinei “California Girls” e “Sloop John B”. Elas queriam saber quantas músicas eu havia composto. Eu não sabia. Disse que foram centenas. Se elas me pedissem para compor uma nova música, eu o faria, embora provavelmente a música seria sobre um cachorro, cigarros ou o tempo.

Eu saía de casa usando somente calças, e mesmo dentro de casa eu não usava camisa. Aquela não foi uma época boa. Eu já estava com mais de 120 quilos. Nem sempre me lembrava de tomar banho. Ficava na cama ou perambulava pelos cômodos da casa como um fantasma. O único lugar onde eu podia me acomodar e sentir que não estava desmoronando era diante do piano.

Eu amava Marilyn, mas o relacionamento não estava dando muito certo. Ela estava comigo desde o início. Era muito importante tê-la comigo, porque ela era uma das únicas pessoas que me ajudavam a passar por tudo, fosse com o meu pai, meus irmãos, a banda, as vozes ou as drogas. No entanto, as coisas estavam girando descontroladamente ao meu redor. Tudo estava acontecendo a mil quilômetros por hora, e eu tinha medo até mesmo de sair do meio de tudo. Não se pode sair do meio de algo que está indo tão rápido.

Carnie iria cantar na formatura da escola de Ensino Fundamental. Eu estava com o meu cabelo curto de soldado na época. Ela estava numa peça sobre um circo, e, em seu papel, trabalhava com um mágico e cantava uma música. Não consegui acreditar em como ela cantou. Foi bonito, e eu sabia

muito sobre cantar. Foi uma bela sensação e aquela apresentação me deixou orgulhoso.

Outra vez, Marilyn e eu fomos à Disneylândia, um lugar que eu amo, um dos meus favoritos. Nós assistimos ao show de fogos de artifício. Voltamos para casa e trouxemos doces para as crianças. Elas estavam assustadas porque houve um terremoto, um dos pequenos. Ficamos sentados na nossa cama e comemos os doces.

As coisas pioraram. Eu estava em casa ou na viela de acesso que leva da rua até a casa, sem camisa. Estava bem afundado na bebida e nas drogas, e quase nunca me encontrava com o grupo. As vozes continuavam vindo, e eu estava tendo cada vez mais dificuldades em fazer as coisas que as silenciavam. Foi quando o Dr. Landy surgiu pela primeira vez, e, durante algum tempo, eu fiquei melhor. Estava de volta ao grupo, bem na época do bicentenário da independência, e estávamos fazendo discos como eu queria. Um dos melhores dessa época foi *Love You*, em 1977. Eu consegui usar o estúdio novamente da maneira que o havia usado com *Pet Sounds*, e escrevi algumas músicas que falavam sobre como me sentia na casa dos trinta anos, da mesma maneira que *Pet Sounds* falava de como eu me sentia na casa dos vinte. Eu queria fazer um disco para ajudar todas as pessoas à minha volta a se sentirem melhor. Nós pegamos uma velha canção chamada “Good Time” que Al e eu compusemos ainda na época de *Sunflower*. “Good Time” era exatamente o que o título dizia, uma canção leve sobre estar na companhia de namoradas:

My girlfriend Betty, she's always ready
To help me in any way
She'll do my cookin'
She's always lookin'
For ways she can make my day
And when I'm lookin' at her
The sound of pitter-patter
On rainy days like today
Could get you feelin' warmer
And you know what-a that can lead to
Maybe it won't last but what do we care
My baby and I just want a good time
Might go up in smoke now but what do we care
My baby and I just want a good time⁴⁰

“Good Time” estava originalmente no álbum que Marilyn gravou com a sua irmã, no grupo que chamamos de Spring, mas com todos os nomes de namoradas trocadas para namorados: Betty virou Eddie, e depois havia uma garota chamada Penny cujo nome tivemos que mudar para o de um rapaz chamado O’Ryan. “Ding Dang” foi outra música trazida de uma sessão mais antiga. É uma das minhas canções preferidas de todos os tempos, embora tenha menos de um minuto de duração. Ela segura o álbum inteiro, em minha opinião. Eu a escrevi com Roger McGuinn. Estava em sua casa, conversando com ele, e disse que devíamos escrever uma música juntos. Começamos com versos simples: “Amo uma garota, amo-a loucamente/ Eu a trato muito bem, mas ela me maltrata demais”. Mais tarde, compus a parte do “Ding Dang”. O *riff* do teclado ficou na minha cabeça por anos. Eu o adoro. Quando um *riff* é tão bom, há uma música maior que se estende dos dois lados da música no disco. O “Ding Dang” no álbum é somente como um retrato de uma ideia maior.

Muitas faixas daquele disco são ótimas músicas de festa: “Mona”, “Honkin’ Down the Highway”. Há uma bela balada chamada “The Night Was So Young”. Nós cantamos harmonias muito bonitas nela. “Johnny Carson”, que Mike cantou com Carl, era uma música muito íntima. Tentei reproduzir o clima de assistir ao *Tonight Show*, e também em como era difícil ser um artista performático ano após ano.

When guests are boring he fills up the slack
Johnny Carson
The network makes him break his back
Johnny Carson
Ed McMahon comes on and says, “Here’s Johnny”
Every night at eleven thirty he’s so funny
Don’t you think he’s such a natural guy
The way he’s kept it up could make you cry⁴¹

As pessoas achavam que era uma maneira estranha de usar a música, escrever uma canção como essa, mas eu estava usando tudo que havia aprendido. Aquele álbum tinha muitos sons. Eu adorava o jeito que os vocais saltam uns sobre os outros durante o verso “Don’t you think he’s such a natural guy”. Marilyn e eu fizemos um dueto em “Let’s Put Our Hearts Together”, que era uma canção muito bonita sobre o casamento.

Uma das coisas naquele álbum eram as linhas de baixo no sintetizador. Eu fiz todas as linhas de baixo no disco com um ARP e um sintetizador Moog. Uma música como “I’ll Bet He’s Nice”, que fala sobre um cara que está dizendo a uma garota que não quer saber do namorado novo que ela arranhou e o quanto ele é fantástico, poderia facilmente ter sido incluída em *The Beach Boys Today!*, mas o som seria completamente diferente. Do jeito que as coisas aconteceram em *Love You*, é o som maravilhoso do baixo criado por uma máquina que simplesmente atrai todo o som da música para si. É como uma correnteza submarina. Aquelas foram algumas das melhores linhas de baixo que eu já escrevi.

Eu também adoro a capa daquele disco. Era muito colorida. O clima geral era de tentar celebrar as coisas boas, mesmo que estivessem cercadas por problemas. Tentei levar esse astral para os shows que fizemos para promover o disco. Era divertido ir atrás de um disco no qual realmente se acreditava, mas foi tenso. Às vezes eu estava rouco; outras, os outros caras ficavam assim. Dennis subiu ao palco para fazer o coro na Filadélfia e cantar “You Are So Beautiful”, que as pessoas geralmente conhecem devido à versão de Joe Cocker, mas não sabem que Dennis ajudou a compô-la. E às vezes havia brigas feias nos bastidores. Mike estava me irritando demais naquela época. Ele sempre teve uma ideia ligeiramente diferente do que deveríamos fazer como banda e queria estar no centro, além de ter a energia para fazer isso. Em algum momento, durante aquela turnê, eu o soquei. Ele não gostou do que eu estava vestindo. Era uma capa plissada azul e prateada, algo ao estilo de Elvis. Mike disse que eu estava ridículo, e simplesmente comecei a esmurrá-lo. Estava batendo com muita força. Stan Love, o irmão de Mike, e um cara chamado Rocky Pamplin, que nos acompanhavam nas viagens como guarda-costas, me tiraram de cima dele. Mike não revidou. Se o fizesse, com certeza me deixaria arrebitado e inconsciente. Em vez disso, lembro-me de uma sensação estranha de esperar por algo que nunca aconteceu. Uma parte enorme daquela turnê envolveu essa sensação.

Não era somente a banda. Em “Good Time”, havia um verso que podia estar falando sobre a banda ou que podia ser também sobre o meu casamento com Marilyn: “Talvez não dure, mas por que se importar com isso?/ Minha garota e eu só queremos nos divertir”. Bem, eu estava apenas parcialmente certo. Não durou, e realmente me importava. Quando eu

estava no hospital mental em San Diego, liguei para Marilyn e pedi o divórcio. Ela disse sim. Eu não sabia o que mais podia fazer. Via apenas duas situações: ou as coisas estavam girando ainda mais rápido, ou simplesmente ficavam paradas em pleno ar ao meu redor. Havia mais da minha vida para viver. Eu tinha que conhecer Melinda. Tinha que voltar ao estúdio e aos palcos. No entanto, ainda não sabia de nada disso. Fiquei flutuando no mar por algum tempo ali.

Em 1978 eu voltei para um hospital mental em San Diego. Algumas pessoas diziam que era uma instituição mental. Não foi a primeira vez. Eu havia estado em uma dessas no fim dos anos 1960. Não me lembro muito desse tempo em San Diego; foi na mesma época do meu divórcio de Marilyn. Uma das enfermeiras que trabalhavam ali era uma garota chamada Carolyn, uma negra, e quando eu recebi alta perguntei se ela estaria interessada em vir trabalhar para mim e cuidar de mim. Acabamos nos envolvendo e passamos alguns anos juntos. Eu estava morando primeiramente em uma casa alugada no Sunset Boulevard, e mais tarde em Pacific Palisades. Minha cabeça não estava funcionando nem um pouco bem, e às vezes eu dizia coisas bem estúpidas para ela. Uma vez fiquei impaciente e disse:

– Traga essa bunda preta para cá e faça o meu almoço.

Pedi desculpas imediatamente, mas senti que aquilo não foi a coisa certa a fazer. Ela foi embora pouco tempo depois, de maneira geral, por minha culpa. Até hoje eu me arrependo daquilo. Carolyn, não.

Eu não me sentia bem em relação a ela, nem a mim mesmo ou em relação a qualquer outra coisa. O Dr. Landy havia ido embora e as coisas ficaram piores, e mais tarde ele retornou e as coisas melhoraram por algum tempo. Depois, voltaram a piorar. Ele se instalou na casa de Green Tree, onde eu vinha morando havia algum tempo, e mandou que eu alugasse outra na Latigo Shore Drive em Malibu. Naquela casa, ele me fez tomar muitos remédios. Eu não tinha certeza de que precisava de tudo aquilo, mas alguns dos que eu estava tomando me impediam de dizer qualquer coisa sobre os outros. Eu costumava ficar deitado na cama e fazer ruídos para me acalmar. Alguém entrava e perguntava o que estava acontecendo. Talvez fosse Glória. Será que ela já estava comigo nessa época? Independente de quem fosse, não recebia resposta. Ela ia abrir as cortinas e eu dizia para não fazer isso. Na minha cabeça, tinha a certeza de

que alguém estava vindo me matar. Ouvia os ruídos se aproximando. Ela escutava junto comigo, mas dizia que era somente o barulho do mar. Mas não era um som parecido com o mar para mim. Às vezes os ruídos e as vozes me deixavam enfurecido e eu começava a socar a parede. Socava com tanta força que chegava a sangrar. Acertei um rebite.

O período do dia era melhor. As cortinas geralmente estavam fechadas, mas eu conseguia sentir a luz e sabia que ela estava ali. Ouvia vozes durante o dia, também, mas estas eram mais gentis. Gloria vinha e ficava sentada comigo. Eu tentava dizer a ela que as vozes estavam me dizendo coisas ruins sobre mim. Às vezes elas me mandavam fazer coisas que eu sabia que não devia fazer. Às vezes ela dizia que também ouvia as vozes. As vozes que ela dizia que ouvia estavam me dizendo que eu precisava descansar. Não sei se ela realmente as ouvia, mas eu estava cansado e não conseguia saber se havia luz por trás das cortinas e se eu escutava as vozes dela. Sei que Gloria estava ali porque, certa vez, o Dr. Landy tentou atrair a minha atenção segurando o meu queixo e apertando-o. Glória disse a ele que isso não era a coisa certa a fazer, e então o Dr. Landy avisou que iria ligar para o departamento de imigração. Eu disse a ele para não fazer aquilo.

Na pior época, eu não tinha energia alguma. Esquecia-me de escovar os dentes. Às vezes eu não conseguia nem chegar ao banheiro. Não é nada de que eu consiga me lembrar muito bem. Era como estar bêbado o tempo inteiro, mas pior. Era como estar no meio de nuvens escuras.

Muitas coisas aconteciam, mas eu não consigo colocar todas em ordem facilmente. Certa vez eu estava no pronto-socorro de Malibu fazendo uma pesagem, e um cara se aproximou de mim. Tinha cabelos encaracolados e não era muito alto.

– Você é Brian Wilson? – perguntou ele.

– Sim – eu respondi.

– Oi. Eu sou Bob Dylan – ele se apresentou.

Estava ali porque havia quebrado o polegar. Conversamos um pouco sobre nada em particular. Eu era um grande fã das letras dele, é claro. “Like a Rolling Stone” era uma das melhores músicas, sabe? E “Mr. Tambourine Man” e “It’s All Over Now, Baby Blue!”, e muitas outras mais. Que compositor! Eu o convidei para vir almoçar na minha casa no dia seguinte.

Essa foi uma conversa mais longa. Nós simplesmente conversamos, conversamos muito sobre música. Falamos a respeito de velhas canções das quais nos lembrávamos, músicas anteriores ao rock n' roll. Falamos sobre ideias que tínhamos. Um cara muito legal. Ele acrescentou os vocais a uma música na qual eu estava trabalhando naquela época chamada “The Spirit of Rock and Roll”.

Esse, porém, foi um raro momento positivo. Na maior parte do tempo, aquela casa em Latigo Shore era ruim. Era ruim para comer. Ruim para dormir. Ruim para pensar. E era ruim para tocar música. Certa vez, estava na banheira de hidromassagem relaxando, e o Dr. Landy chegou despejando a sua ira em mim.

– Vista-se – disse ele.

Ele me segurou pela nuca e me levou até a sala de música no porão. Ficamos ali por cinco ou seis horas. Ele ficou me pedindo para fazer músicas, mas eu não tinha nenhuma música em mim. Não tinha nenhuma voz dentro de mim, boa ou ruim. Não havia nenhum eco, somente o vazio. O Dr. Landy não tinha paciência com o vazio que ajudara a criar. Ele gritou comigo. Quando o meu pai gritava comigo, suas palavras eram afiadas. Quando o Dr. Landy gritava, as palavras se embaralhavam. Não soavam como nada em particular. Eu não as sentia. Ele se curvou e colocou o rosto bem diante do meu, mas eu não consegui ouvir nada. Atirou papéis, arremessou canetas e finalmente foi embora. Em outro dia, ele colocou uma folha de papel com uma pauta musical diante do piano e pediu que eu a tocasse. A música era simples. Eu poderia ter tocado, mas estava tão cansado que só queria ir para a cama. O Dr. Landy não me deixou sair dali.

– Toque – pediu ele, e gritou novamente, e novamente sem um ponto de exclamação.

A pior parte de tudo isso foi que eu acabava ficando decepcionado comigo mesmo. Talvez eu pudesse ter composto uma canção. Talvez eu devesse ter tocado a música. Na minha vida anterior ao Dr. Landy, na minha vida antes das drogas que trouxeram o Dr. Landy, eu sabia como lidar com decepções. Quando eu era jovem, Phil Spector me chamou para observá-lo enquanto ele produzia uma faixa para seu álbum de Natal. Nós havíamos nos conhecido depois que ouvi “Be My Baby” no rádio e fui até o estúdio onde ele estava para lhe dizer a importância que aquela música teve para mim. A música de Natal era “Santa Claus is Coming To Town”.

Ele estava com muitos músicos no estúdio, quase uma orquestra inteira. Hal Blaine estava lá, e também Leon Russell e Tony Tedesco – todos eles tocaram posteriormente com os Beach Boys. Phil Spector perguntou se eu queria tocar piano. Não consegui acreditar naquilo. Era exatamente o que eu queria.

– Só uma coisa – disse ele. – Toque com força.

E eu toquei com toda a força que consegui reunir. Realmente castiguei aquelas teclas.

Quinze minutos depois, Phil Spector voltou ao estúdio. Eu estava muito empolgado. Levantei-me quando vi que ele estava chegando.

– Brian, eu acho que não vou precisar de você nesta faixa – avisou ele.

Fiquei decepcionado, mas não levei aquilo para o lado pessoal. Era somente uma questão de negócios. Não se chorava pelo leite derramado. E nós acabamos gravando a nossa versão da música no ano seguinte, em nosso álbum de Natal. Eu não toquei piano nessa faixa. Quem o fez foi Gene DiNovi, um excelente pianista de jazz que tocou com praticamente todo mundo, de Dizzy Gillespie até Anita O’Day e Artie Shaw.

...

Não poder tocar piano em “Santa Claus is Coming to Town” foi uma má notícia e uma decepção, mas aquilo não me deprimiu. No entanto, outras vezes, eu estaria no meio de um dia perfeitamente agradável, a quilômetros de distância de qualquer má notícia, e ficaria deprimido. Iria para a cama e passaria dias sem levantar dali. Às vezes era uma depressão simples, e outras vezes eram outras coisas também – as vozes na minha cabeça, ou a sensação de que o mundo não estava girando direito. A sensação era de que havia uma enorme nuvem me perseguindo depois de eu ter engavetado o *SMiLE*.

Mesmo quando passamos daquela fase, eu não me sentia bem com as coisas. A ideia do disco continuava pesando sobre as minhas costas. Eu conseguia senti-la sobre mim sempre que começava a me embrenhar demais em meio à esperança e às possibilidades. Eu compunha uma música bem legal, começava o processo de gravação, chamava os rapazes para virem ao estúdio, e subitamente perdia o interesse e dava as costas para qualquer coisa que estivesse fazendo. Comecei a dar desculpas,

dizendo que não estava passando bem ou que tinha uma dor de cabeça, qualquer coisa que eu pudesse inventar para evitar confrontar o meu trabalho. Tinha medo de fracassar, medo de que o meu pai tivesse razão, medo de não conseguir seguir o exemplo que Phil Spector havia estabelecido para mim. Era a depressão que começava a me rondar e que acabaria me dominando completamente, roubando o meu espírito e me deixando praticamente paralisado por tantos anos.

Eu estava na cama no início da década de 1970. Nós gravávamos na minha casa, mas durante a maior parte da manhã eu ficava na cama. Depois eu descia para o estúdio, e um dos caras da banda ou um engenheiro erguia a cabeça e estreitava os olhos quando me via.

– O que há de errado com você? – dizia essa pessoa.

Eu não sabia exatamente e respondia:

– Estou me sentindo para baixo. Trabalhava por algum tempo e depois voltava ao andar de cima. Era simplesmente uma questão de passos. Voltando ao andar superior, tentava escutar o que eles estavam fazendo, e às vezes alguém vinha me chamar e dizia que precisavam de mim outra vez. Foi assim que “Marcella” aconteceu. Eu já havia quase finalizado a produção e esgotado o meu combustível, e então saí dali. Algum tempo depois, ouvi alguém me chamar. Queriam a minha voz. Eu desci e terminei a música. Uma ou duas vezes pedi a eles que me perdoassem quando não podia estar ali, embora não tivesse certeza de por que estava pedindo perdão por algo que eu não estava fazendo de propósito. A depressão era algo que me encobria como uma espécie de maré. Consigo ouvi-la em uma parte da música que fiz naquela época. Mike começou a dizer que até mesmo as canções alegres soavam tristes.

Algum tempo depois, minha mãe me disse que o meu pai, quando estava irritado por causa de alguma coisa – como quando nós o demitimos da função de empresário da banda –, ficava deprimido e passava dias deitado na cama. Isso não foi algo que eu soube na época. É estranho pensar naquilo, porque talvez tudo acabe sendo repassado por meio do sangue. Meu pai bebia, talvez porque seu pai também bebesse. Era isso que as pessoas faziam antigamente: tentavam tornar a vida melhor para que não ficasse pior. O modo como tentavam fazer isso acontecia por tentativa e erro, e às vezes eram tentativas erradas. Tiros no escuro.

Eu estava escutando o rádio certa vez quando um produtor de jazz era entrevistado. Ele falava sobre como Miles Davis assistiu a um filme para o qual fora contratado para escrever a trilha sonora. O filme tinha uma reviravolta: uma das personagens não era quem devia ser, ou talvez alguém estivesse sonhando e acordava bem no meio do sonho. De qualquer maneira, ele tinha uma coisa específica que disse sobre o filme, posteriormente: “Há uma ruga nele, não é?”. Eu nunca vi o filme do qual ele estava falando. Não conheço muito a respeito de jazz. Não conheço muito nem mesmo sobre Miles Davis. O que ele disse, porém, é verdade sobre a vida e cada parte dela. Há uma ruga nela, não é?

...

Quando arquivamos o *SMiLE*, a Capitol ainda nos pressionava para lançar mais um disco. O disco que surgiu dessa relação, *Smiley Smile*, foi de uma espécie completamente diferente. A história já foi contada tantas vezes sobre eu ter me afastado totalmente dos Beach Boys depois de engavetar *SMiLE* e simplesmente me enfiado no meu quarto, mas nada disso representa a verdade. São só besteiras. *Smiley Smile* é a primeira e melhor prova. Meu instinto me disse que era hora de fazer os outros rapazes se envolverem mais com alguns aspectos do trabalho de produção. Confiei em Carl para cuidar da maior parte. Ele vinha trabalhando comigo na cabine de gravação de vez em quando, especialmente durante as sessões do *Beach Boys' Party!*, e assim parecia que ele já dominava o assunto.

No início, nós pegamos algumas das faixas que eu havia feito para o *SMiLE* e as regravamos, sem os rapazes da Wrecking Crew. Usamos somente algumas partes: o acompanhamento de “Heroes and Villains” veio conosco, e também o fim de “Vega-Tables”. Pegamos “Good Vibrations”, que já era um sucesso gigantesco e precisava de um álbum no qual pudesse ser lançada. Com exceção desses trechos, porém, tudo era novo. Voltamos ao estúdio caseiro em Bel Air e gravamos o álbum em um mês e meio, em junho e julho de 1967. O estúdio não estava totalmente pronto. Eu o havia montado para gravar demos. Assim, para conseguir certos efeitos, tivemos que fazer muitas coisas diferentes. Gravamos vocais na piscina e também no box do chuveiro. Conseguimos efeitos incríveis sem nenhum recurso especial. Nós mesmos os criamos, sem os rapazes da Wrecking Crew. Foi

incrível. Eu gostaria de fazer isso de novo, algo mais modesto, sem canais instrumentais tão atabalhoados.

Os instrumentos naquele disco estavam um pouco mais suaves. Carl disse que aquele disco era como a bola que toca no bastão de beisebol e cai, em vez de ser uma rebatida vigorosa. Mas o álbum trazia algumas coisas incríveis. “Little Pad” é muito agradável. “Fall Breaks and Back to Winter” também. E o som é tão interessante quanto as músicas. Eu tinha um órgão Baldwin branco que era simplesmente fantástico. Não sei onde ele está. Talvez esteja guardado em algum depósito. Mas é o tipo de coisa que eu gostaria de experimentar outra vez, usar aquelas notas graves do órgão. Essas notas fizeram muito bem a “Heroes and Villains”, mantiveram a música quente. Usei os outros rapazes para fazer o disco mais do que em qualquer outra época desde *Beach Boys’ Party!*, especialmente Carl. Pela primeira vez um álbum saiu com o crédito “Produzido pelos Beach Boys”.

Smiley Smile foi um fracasso de vendas. Era um som muito diferente para nós – e para qualquer pessoa, realmente. O público não estava preparado para aquilo. A seguir veio o álbum *Wild Honey*. Este aconteceu rápido, talvez tenha sido o mais rápido de todos. Íamos fazer aquele álbum ao vivo no Havaí, mas acabou não dando certo; e logo depois de *Smiley Smile* nós voltamos ao estúdio. Eu estava inspirado e escrevi um conjunto inteiro de músicas em um estilo de rhythm n’ blues, colaborei com Mike nas letras, e comecei a gravar na minha casa. A própria banda tocou todos os instrumentos presentes no disco. Começamos no fim de setembro, estávamos com o disco pronto no meio de novembro e o lançamos no meio de dezembro. Eu achei que aquele disco tinha um som ótimo, e era outro distanciamento total do nosso som. *Wild Honey* teve um desempenho muito melhor que *Smiley Smile* e nos colocou de volta nas rádios; conseguimos colocar dois singles entre os vinte mais vendidos, “Wild Honey” e “Darlin’”, com Carl choramingando nos vocais – e já estávamos começando a planejar outro disco.

Durante todo esse tempo, o verdadeiro *SMiLE* ficou na prateleira enquanto progredimos rumo a *Friends* e *20/20*. Era uma prateleira alta – alta demais para que a alcançássemos. Eu sabia que as pessoas o discutiam, porque era uma espécie de lenda, mas raramente mencionavam o álbum quando conversavam comigo. Assim, depois de *Imagination*, eu

estava naquela festa de Natal na casa de Scott Bennett e me sentei ao piano para tocar “Heroes and Villains”. Não sei por que fiz aquilo. Não foi para me gabar do álbum nem para trazê-lo de volta à vida. Eu simplesmente ouvi algo que foi um eco e que me colocou para pensar. Esse foi o começo do processo de tocar essas músicas novamente.

Cerca de um ano depois houve um show tributo no Radio City Music Hall. As pessoas podiam escolher qualquer música que quisessem. Paul Simon tocou “Surfer Girl”. Billy Joel tocou “Don’t Worry, Baby”. Elton John tocou “God Only Knows”. Eu cantei “Wouldn’t It Be Nice” com Elton e “Heroes and Villains” sozinho. Wilson Philips – minhas filhas Carnie e Wendy, e a filha de John Phillips, Chynna Phillips – cantaram “You Still Believe in Me”, e arreventaram com a porra da minha cabeça. Foi uma verdadeira viagem ouvir todos os cantores diferentes. Gostei de ver como as pessoas mudavam uma pequena parte de um arranjo, ou recriavam músicas que havíamos criado no estúdio. Vince Gill, Jimmy Webb e David Crosby fizeram uma versão muito bonita de “Surf’s Up”. Foi uma noite fabulosa, e foi maravilhoso ouvir tantas pessoas que já eram belos compositores por próprio mérito tocando as minhas canções.

Durante os ensaios, eu acabei dormindo em um sofá que ficava no fundo do salão verde. O Harlem Boys Choir estava cantando “Our Prayer”, que eu havia deixado de lado quando parei de trabalhar no *SMiLE*. Uma versão dela foi incluída no álbum *20/20*, no final, com “Cabinessence”, outra música do projeto. Eu não estava completamente desperto no salão verde enquanto escutava o coral, e tive um *flashback* no qual revi as sessões originais de gravação. Ele me puxou para as harmonias. Eu estava escutando com mais atenção agora, apoiado sobre o cotovelo. Quando terminou, corri até o palco.

– Ei, pessoal. Fui eu que compus isso! – eu disse e ouvi aplausos que vinham do meio da escuridão.

Depois daquilo, comecei a pensar mais em *SMiLE*, não somente em “Heroes and Villains”, mas em todo o conjunto da obra. Havia tantas músicas maravilhosas e trechos ali, e elas não estavam soando direito. Não estou dizendo que não foram gravadas bem. Eu não via problemas na versão de “Our Prayer” que os outros rapazes gravaram para *20/20*. O que estou dizendo é que elas deviam ter saído como uma coisa só. O álbum original era uma ideia grandiosa sobre a América e os mitos. Outros

quarenta anos de América haviam se passado e eu finalmente conseguia ver a minha trajetória por toda a música que estávamos tentando criar naquela época. Quanto mais eu pensava naquilo, mais tudo parecia ser uma coisa viva novamente em vez de algo em um museu.

Depois de fazer a versão ao vivo de *Pet Sounds*, lancei um álbum chamado *Gettin' in Over My Head*. Era uma mistura entre uma compilação e uma faxina geral de primavera, embora o álbum tenha saído no verão. Eu ainda tinha algumas das músicas que havia criado com Andy Paley, e ainda achava que eram ótimas. Queria que elas vissem a luz do dia. Havia gravado mais algumas músicas com Steven Kalinich, que era fenomenal, e tinha sobras dos trabalhos com Joe Thomas. Tive a ideia de mandar as músicas para alguns cantores para ver se poderia conseguir que outros cantores as gravassem comigo.

E deu certo. Muitas pessoas quiseram fazer isso. Entramos no estúdio para gravar. Havia outros cantores de rock com a minha idade, e foi um arraso produzi-los. Eu não peguei leve com eles. Elton John gravou uma música chamada “How Could We Still Be Dancin’”, que é uma das minhas favoritas entre todos os meus trabalhos solo. Eu disse a ele para entrar lá e tocar o piano como Billy Joel. Eric Clapton participou em outra, chamada “City Blues”, comigo em Londres. Não fiquei feliz com os primeiros *takes*, então entrei na sala de gravação para dizer a ele:

– Cara, se isso é o melhor que você pode fazer, acho que vamos ter que usar isso mesmo. – Eric acertou a mão no *take* seguinte. E Paul McCartney cantou uma música comigo no Western chamada “A Friend Like You”. Às vezes ele não parecia estar tão empolgado nos vocais, e eu tive que dizer isso a ele.

O cantor mais importante eu trouxe para fazer uma música chamada “Soul Searchin’” naquele disco. Era uma música que eu havia escrito com Andy Paley, e o cantor era Carl. Foi o seu último vocal. Ele havia gravado aquela canção comigo anos antes, e eu nunca encontrara o lugar certo para ela. *Gettin' in Over My Head* foi o lugar certo.

Quatro das músicas vieram de *Sweet Insanity*, embora eu não tenha reutilizado “Water Builds Up”. Usei “Let’s Stick Together”, que era “The Waltz” e tinha uma nova letra escrita com Van Dyke Parks. Van Dyke havia voltado à cena porque eu vinha pensando em *SMiLE* o tempo inteiro. E, como eu vinha pensando nele o tempo inteiro, também vinha falando

sobre o álbum durante o tempo inteiro. Estava presente em muitas conversas com a banda, e um dia Darian me perguntou se eu pensava em fazer um *remake* algum dia. Era uma ideia corajosa, e também uma ideia louca. Havia muitas lembranças ali que eram difíceis para mim. As lembranças da música eram ótimas, mas as lembranças de tudo que havia ao redor dela não eram. E mesmo a música era uma pergunta em vez de uma resposta. Às vezes eu ouvia no rádio músicas ótimas, mas simples, e ficava pensando nas pessoas que as compuseram. Seria mais fácil fazer músicas assim? Seria mais saudável? Essas pessoas podiam simplesmente fazê-las e seguir em frente para fazer outras coisas. Melinda escutava as faixas e me dizia:

– Brian, isto aqui é brilhante. Você tem que terminar esse álbum.

Mas eu ainda não estava convencido.

Darian assumiu o comando. Carregou todos os fragmentos de músicas antigas em seu computador. Nós começamos a escutá-las juntos e a pensar em como elas poderiam formar um todo novamente. Ele foi o meu líder, mas eu era o líder dele. Cada um de nós era o líder do outro. Ele me dizia que algo deveria ser de determinada maneira, e eu concordaria, e depois, alguns minutos mais tarde, eu teria outra ideia.

Eu não havia escutado todas as faixas desde que as gravei pela primeira vez. Lembrava-me perfeitamente de algumas partes do material, mas outras foram uma verdadeira surpresa. Foi uma experiência muito emocional, porque eu estava tomando muitos remédios durante a criação e produção de *SMiLE*, e nem sempre estava com a minha melhor mentalidade. Eu tinha depressão. Tinha medo. Não estava dormindo bem. Na segunda vez em que ouvi todo o disco, lembrei-me de dormir muito mal e de me preocupar demais.

Darian não parou por aí. Ele encontrou folhas com as letras originais para uma música chamada “Do You Like Worms?” que não conseguimos decifrar completamente, então eu liguei para Van Dyke Parks, que estava por perto na época das gravações originais. No dia seguinte ele apareceu e ajudou a mostrar o sentido em todas as letras. Foi uma verdadeira viagem ouvir aqueles velhos fragmentos e trechos uma terceira vez, e não somente com Darian, mas com Darian e Van Dyke. Perguntei a Van Dyke se ele já pensara em escrever o restante das letras. Ele disse que sim. Lentamente, com a banda, com a ajuda de Van Dyke, nós começamos a reconstruir

SMiLE. Não usamos todos os trechos, mas usamos vários deles. A coisa da qual eu mais me lembro foi o terceiro movimento, da Saga da Califórnia até o Havaí. Fiquei muito orgulhoso disso. Trouxe muitas memórias à tona.

E não foram só as letras. Nós desenterramos velhos sons e velhas ideias também, e as colocamos de volta no velho quebra-cabeça para criar algo novo. Havia uma música chamada “She’s Goin’ Bald” no álbum *Smiley Smile* de 1967. Originalmente, era diferente e chamava-se “He Gives Speeches”. Era uma canção estranha, com muitas vozes. Para fazer isso, em 1967, nós usamos um aparelho chamado Eltro Information Rate Changer, que mudava o tom sem acelerar ou diminuir a velocidade da fita. O Eltro era um dos brinquedos que usávamos como ferramenta. Cerca de um ano depois de experimentarmos o Eltro, ele foi a voz de HAL no filme *2001: Uma odisseia no espaço*. Quando estávamos fazendo o *SMiLE* novamente em 2004, as pessoas que ouviam a música pensavam em HAL, não no disco original.

Isso me lembrou de algo que Ray Davies disse certa vez sobre usar música indiana em sua música, e também os Beatles. Ele foi o primeiro a fazer isso, mas naquela época mais pessoas conheciam os Beatles; assim, em vez de estar dois anos à frente deles, ele passou a estar dois anos atrás deles. Às vezes isso é uma maneira mais confortável de fazer as coisas. Pode dar a sensação de que as pessoas não se lembram de todas as ideias que você teve ou que você foi o primeiro, mas, por outro lado, alivia a pressão. Fazer *SMiLE* novamente foi como reconstruir um castelo de areia ou desencalhar o *Titanic*. Todo mundo se lembra de como ele costumava ser, mas todo mundo também compreende que ele jamais será exatamente como foi antes. É impossível. Não é assim que o tempo funciona. No entanto, representou algo de novo para as pessoas. Um dos rapazes da minha banda, Probyn Gregory, era fã da ideia de refazer o álbum desde sempre. No início dos anos 1980, ele publicou um anúncio no jornal pedindo à Capitol que lançasse alguma versão da obra. Vinte anos depois, ele tocou no álbum. Dá para acreditar numa coisa dessas?

Uma grande parte da minha vida foi uma luta para entender o quanto a minha música significava para as pessoas. Levei muito tempo para entender. Às vezes as pessoas precisavam me dizer; outras, eu ouvia isso na própria música. Isso aconteceu quando estava terminando *SMiLE*.

Comecei a ouvir novamente todas as coisas diferentes que estávamos colocando ali, todas as diferentes partes da música americana. Estávamos tentando alcançar todos, e finalmente conseguimos. As pessoas dizem que *SMiLE* é um dos melhores álbuns já feitos. Não estou muito certo disso. Tenho orgulho do álbum, mas também acho que ele é um pouco exagerado, e que as opiniões a seu respeito também são. Acho que há música demais ali – não do tipo complicado demais, mas rapsódico demais, com um número excessivo de seções diferentes. Mesmo assim, terminá-lo foi um alívio gigantesco. Foi como me livrar de um peso.

No estúdio, Mark Linett, nosso engenheiro, aproximou-se e me entregou uma caixa.

– O que é isso? – eu perguntei.

– Isso é o *SMiLE* – ele explicou.

Eu o segurei junto do coração.

Quando o álbum foi lançado, eu me sentei com Van Dyke e perguntei a ele como diabos nós havíamos conseguido fazer aquilo da primeira vez. Ele não chegou a responder. Estava com um sorriso torto no rosto. O CD estava em uma mesinha entre nós. Senti a pele se eriçando em brotoejas.

...

SMiLE foi difícil no estúdio – foi difícil nos anos 1960, e foi difícil quarenta anos depois, embora não tão difícil quanto da primeira vez. Quando finalmente terminei o álbum, compreendi mais sobre o que se esperava que eu fizesse pelas plateias. Entendi que eu devia fazer as pessoas se sentirem felizes. E assim embarquei em aviões, embora estivesse cansado e preocupado. Mastiguei pastilhas Ricola amarelas para a garganta e bebi chá para tentar refrear a mente. Fui ficando empolgado conforme o momento se aproximava e depois dei uma volta com a banda. E então subi ao palco e tentei dar o álbum à plateia. Todos os meus medos desapareciam sempre que eu estava no palco. É por isso que penso que a única resposta verdadeira está na música. Algumas respostas estão nas minhas canções, e algumas respostas estão nas canções de outras pessoas. Uma das canções que nunca decepcionam é “Let It Be”. Eu a canto para mim mesmo o tempo todo. Sempre que ela surge no rádio, melhora o meu

astral. Sempre que tenho problemas mentais, ela me salva, e não estou brincando. É como tomar um Prozac.

As outras músicas que me alegram são as canções das minhas filhas. Isso ocorre por razões diferentes. Prova que eu criei algo que vai durar para sempre. Qualquer que seja o meu talento, seja lá o que herdei do meu pai ou de qualquer lugar, eu o passei para Wendy e Carnie. Elas herdaram de mim um pouco do talento para cantar e um pouco de Marilyn. Eu sabia que Carnie sabia cantar desde que a vi na escola primária, na apresentação sobre o circo. Aquilo me deixou muito orgulhoso, mas eu não sabia que as duas acabariam cantando profissionalmente. Elas montaram um grupo vocal. Carnie e Wendy trabalharam com a filha de John Phillips. Foram grandes estrelas durante algum tempo. Seu disco vendeu dez milhões de cópias! Eu adorava ver o quanto elas eram boas cantoras, mas isso também me assustava. Não por causa delas, mas por causa de tudo que havia lá fora. Disse-lhes para tomarem cuidado com os tubarões. No entanto, fico feliz por elas terem se envolvido com a música. Isso me lembra o tempo todo daquilo que eu e Marilyn demos a elas.

Algum tempo depois eu liguei para Carnie e pedi que gravasse uma música comigo. Chamava-se “Fantasy Is Reality/Bells of Madness”. Era para um álbum de Rob Wasserman. Quando gravamos a música, eu observei Carnie enquanto ela cantava. Eu olhava para a minha filha e pensava em quando ela era pequena; sobre sua irmã, quando esta também era pequena; sobre o quanto eu também era jovem naquela época; sobre a capa de *Sunflower*, sobre a sensação das mãos da minha mãe no meu corpo enquanto ela me colocava no berço. As pessoas são bonitas. A vida também pode ser.

No estúdio, naquele dia, com Carnie, eu fiquei tão feliz que disse a ela para me dar o telefone. Liguei para um número qualquer. Um cara atendeu.

– Alô? – eu disse. – Foi você que pediu uma pizza? – O cara disse não.

– Bem, então foda-se – eu disse.

Acho que ficamos rindo daquilo durante meia hora.

Meus filhos sempre faziam aflorar a criança que existe em mim. Mas eu nunca consegui superar a culpa de ter sido um pai sofrível para Carnie e Wendy. Lembro-me de ter levado Wendy para almoçar certa vez em Malibu. Queria pedir desculpas a ela. Queria ter certeza de que ela sabia que eu a amava. Eu tinha coisas que me afastaram dela. Algumas delas

eram coisas que eu queria fazer; outras eram coisas que aconteceram comigo. Mas eu sentia vontade de poder ter estado mais presente. Não disse tudo que queria dizer, mas disse uma boa parte.

Espero que eu possa ser um bom pai para meus filhos mais novos. Esforcei-me para me envolver com todos eles. Às vezes levo as meninas ao salão de beleza para fazer as unhas, ou levo todos eles para tomar sorvete. Já fiz shows na escola de Daria e Delanie, e uma vez Jeff Foskett e eu trabalhamos com o coral da escola de Daria quando eles estavam apresentando as minhas músicas em uma competição. Isso me tornou um pai popular, ou pelo menos tão popular quanto outros pais que investem seu tempo e esforço pelo bem dos filhos. Quando Daria tinha seis anos, combinei com Michael Jackson para que a festa de aniversário dela ocorresse no rancho Neverland que ele tinha. Todos os seus colegas de classe compareceram. Que viagem mais maluca! Eu não consegui acreditar no quanto ela estava empolgada.

Delanie está em uma escola em Boston agora, então a casa fica um pouco mais tranquila no decorrer do ano letivo. As duas crianças mais novas, Dash e Dakota Rose, saem comigo para comer pizza e para assistir aos jogos de basquete de Dylan. E Daria já tem carteira de habilitação, então ela pode tomar conta dos mais novos e trazê-los para mim e Melinda. Eles nos encontram na cafeteria para o almoço ou em um excelente restaurante mexicano no Ventura Boulevard chamado Casa Vera. Eu adoro o flã que servem ali. E às vezes nós vamos ao cinema, nos enchemos de petiscos e curtimos um filme. Espero que as crianças pensem que é divertido sair comigo. Uma das coisas que adoro fazer com os meus filhos hoje em dia é algo que eu também gostava de fazer com Carnie e Wendy: tocar piano e cantar. Sua música favorita é uma que não compus, “Barbara Ann”. Não tem problema; cantar é o presente em si.

E os filhos são o meu presente, porque eles fazem a família continuar a existir. Quando Wendy teve seu primeiro filho, fiquei muito empolgado e saí correndo pelo hospital, dizendo “Leo Wilson está aqui!”. Eu sabia que esse não era realmente o nome dele. O bebê tinha o sobrenome do marido dela, mas eu gostava do som daquele nome.

...

Há muitos pontos de virada na vida. Aquele ano do *SMiLE* foi um dos grandes para mim. De certa forma, foi um dos piores anos da minha vida, e, de outras, transformou-se em um dos melhores. Em alguns aspectos era o pior porque eu finalmente precisava confrontar o *SMiLE* de frente, o que significava pensar em todas as maneiras nas quais ele havia me afundado, em todas as coisas pelas quais nutri esperanças para ele e com as quais não fui capaz de lidar. No entanto, finalmente consegui deixar aquilo para trás. Saímos numa turnê por todo o mundo em 2004 e 2005. Eu o toquei ao vivo uma centena de vezes. Consegue acreditar nisso? E o disco foi um sucesso enorme, mais de um milhão de cópias. Não foi somente eu quem deixou as *vibes* ruins para trás. Coloquei as boas à minha frente. O fim da turnê do *SMiLE* foi o início de uma explosão criativa, a primeira vez em que isso aconteceu verdadeiramente desde o álbum *Love You*.

Lembro-me de quando ele começou. Eu vinha levando um pequeno sintetizador Yamaha comigo no ônibus de turnê e para os quartos de hotel para que pudesse ter algo para tocar sempre que sentisse o impulso. E estava sentindo esse impulso o tempo todo perto do fim da turnê. Estava ouvindo música na minha cabeça outra vez, e ela surgia mais alto e mais claramente do que as vozes. A música começou a transbordar de dentro de mim, a todas as horas do dia e da noite. Eu estava tocando não apenas no ônibus da turnê, mas no hotel, e na minha sala de música em casa. Escrevi muitas músicas, tive muitas ideias, e boa parte disso aconteceu na estrada. Tive a ideia de fazer um álbum infantil em determinado momento, e escrevi uma canção chamada “Life is a Merry Go Round”, que surgiu na minha mente de uma só vez, completa, com todo o arranjo – Hammond B3, ukulele, sinos, tuba e acordeão. Não conseguia acreditar no que estava ouvindo. Eu estava ouvindo a mim mesmo novamente, entende?

Quando fomos ao Carnegie Hall, eu não consegui acreditar. Brian Wilson no Carnegie Hall! Comecei a imaginar o que o meu pai iria pensar daquilo. Será que sentiria orgulho? Estávamos hospedados no RIHGA Royal em Nova York, e comecei a pensar em como diabos eu consegui viver entre engavetar o *SMiLE* em 1967 até tocá-lo ao vivo no Carnegie Hall em 2004. Foi uma sensação maravilhosa, mas ao mesmo tempo esmagadora. Melinda estava bem ali, ao meu lado, e toda vez que o medo começava a querer me dominar, ela dizia que eu tinha que seguir em frente. Ninguém nunca fez isso comigo, com essa mistura de firmeza,

confiança e amor. Criei um título para explicar Melinda: “Nobody Ever Did Me Like You Do”. Depois de poucas horas, eu já estava com a música inteira gravada em fita – acordes, melodia e letra. Foi uma balada muito doce com uma progressão de acordes muito agradável.

E depois, na Austrália, no nosso hotel, eu estava conversando com Jerry Weiss no saguão. Ele me dizia sobre uma trilha por onde caminhava todos os dias. Ficava em um parque perto da sua casa. Tive a ideia de compor uma música sobre uma trilha, e não conseguia tirar isso da cabeça. Na manhã seguinte, ao acordar, fui até o Yamaha e toquei o que estava na minha cabeça: quatro acordes ascendentes seguidos por três acordes descendentes. Eu sabia que havia encontrado alguma coisa. Liguei para Jerry e mandei que trouxesse uma folha de papel, e falei sobre todas as ideias que surgiam com os acordes. Havia criado um título, “Walking Down the Path of Life”. Tinha alguns versos também. Quando percebi que estava ligado em algo real, eu trabalhei naquela composição antes das passagens de som e também no hotel. Finalmente, terminei a música. Era uma canção espiritual, quase uma faixa gospel pessoal:

Walking down the path of life
Feel His presence day and night
In me, with me all the time
His love comes to me so sublime
Warms me, heals me, wash my sins away
Shows me how to live my life each day
Every night, I will pray
I'll be good every day
Make me strong, show the way
When I was a little child
I learned that prayer was so worthwhile
As I grow, I'm on my own
But I will never be alone⁴²

Um punhado de outras músicas brotaram de dentro de mim naquela época, algumas das quais eu sabia que tinha que lançar assim que pudesse, e outras que nunca lancei. Nós terminamos a turnê do *SMiLE* de 2004 em Auckland, na Nova Zelândia, e me lembro de voltar para casa na Califórnia e dizer a Melinda que aquela foi a melhor turnê em que já estive. Eu a agradei novamente por me pressionar para fazê-la. Foi a

melhor coisa que eu podia ter feito, independentemente do quanto aquilo me assustasse na época.

O Natal de 2004 foi uma época boa. A *vibe* do fim do ano pela casa era excelente, e eu tinha certeza de que nada iria me abalar. No entanto, estava assistindo ao noticiário na TV no dia depois do Natal e o âncora apareceu dizendo que um enorme *tsunami* havia atingido a Ásia. Algumas centenas de pessoas estavam mortas ou desaparecidas. Senti meu coração afundar no peito. Tantas pessoas abaladas. E foi então que aquela tragédia me atingiu mais pessoalmente. Para o *SMiLE*, nós saímos em turnê e gravamos com o grupo Stockholm Strings and Horns, excelentes músicos da Suécia. Markus Sundland, nosso violoncelista, foi passar as férias com a sua namorada, Sofi, em Phuket, na Tailândia. Quando o *tsunami* ocorreu, estavam lá sentados ao lado de uma piscina natural, e quando a onda quebrou eles foram arrastados. Sofi teve sorte e foi jogada para o alto de uma árvore. Passou três horas ali em cima, com as duas pernas quebradas, mas sobreviveu. Markus estava desaparecido. Todos nós ficamos devastados. Melinda e eu fomos à CNN com Larry King para dar a notícia de que Markus estava desaparecido, e para tentar ver se conseguiríamos obter ajuda para localizá-lo. Eles encontraram o seu corpo semanas depois. Todos nós ficamos com o coração partido. Mesmo naquela ocasião, porém, percebi uma diferença. Eu estava triste, mas não tão deprimido a ponto de não conseguir mais me reerguer. Eu estava triste e era capaz de usar as coisas que sentia para colocar emoções nas minhas músicas. Era desse jeito que tudo tinha de funcionar.

Dizem que eu tenho cérebro/Mas isso não me fez nenhum bem/Queria que houvesse feito/Toda vez que as coisas começam a acontecer de novo/Eu acho que tem algo de bom acontecendo comigo/Mas o que dá errado?

Sei perfeitamente bem/Não estou onde deveria estar/Já sei disso há um bom tempo/Você vem sendo paciente comigo/Toda vez que nos separamos/Você traz o seu amor de volta para mim/E depois de tudo que fiz para você/Como isso pode acontecer?/Eu me esforço para ser mais/Aquilo que você quer que eu seja/Mas não consigo evitar agir desse jeito/Quando você não está aqui comigo/Eu me esforço para ser forte/Mas às vezes falho comigo mesmo/E depois de tudo que eu prometi a você/Tão fielmente.

Sinto tanto ciúme do outro cara/E não fico feliz até que consiga fazê-la desabar e chorar/Quando olho para outras garotas, acho que isso a mata por dentro/Mas seria outra história se ela olhasse para outros homens/Mas ela me conhece/Me conhece muito bem/Conhece bem demais/Que é capaz de dizer/Que eu realmente a amo/Ela me conhece muito bem.

Sou agraciado com tudo/Um mundo ao qual um homem pode se apegar/Momentos tão felizes quando eu desabo em lágrimas/No fundo da minha mente, ainda tenho meus medos.

Não seria legal se fôssemos mais velhos/Assim não teríamos que esperar tanto tempo/E não seria legal podermos morar juntos/No tipo de mundo ao qual pertencemos/Você sabe que as coisas vão ficar bem melhores/Quando pudermos dizer boa noite e ficar juntos.

Para onde foi o seu cabelo longo?/Onde está a garota que eu conhecia?/Como você pode perder aquele brilho da felicidade?/Oh, Caroline, não/Quem tirou aquele seu olhar?/Você nunca mudaria, mas isso não é verdade/Oh, Caroline, você/Despedaça o meu coração/Tenho vontade de chorar/É tão triste ver algo doce morrer/Oh, Caroline, por que/Será que eu vou conseguir achar de novo em você/As coisas que me fizeram amá-la tanto daquela vez?/Será que podemos trazê-las de volta depois que se foram?/Oh, Caroline, não.

O veludo dependurado me sobrepujou/O candelabro com a luz mortiça me acorda/Ao som de uma música que se dissolve ao amanhecer.

Minha namorada Betty está sempre pronta/Para me ajudar de qualquer jeito/Ela cozinha para mim/E está sempre procurando/Maneiras de me deixar feliz/E quando estou olhando para ela/O som tamborilante/Em dias de chuva como hoje/Faz que você sinta um calor/E você sabe o que pode acontecer/Talvez não dure, mas por que se importar com isso?/Minha garota e eu só queremos nos divertir/Pode se transformar em fumaça, mas por que se importar com isso?/Minha garota e eu só queremos nos divertir.

Quando os convidados são chatos, ele preenche os espaços/Johnny Carson/A emissora de TV o faz trabalhar até ficar exausto/Johnny Carson/Ed McMahon aparece e diz: “Aqui está Johnny”/Toda noite, às onze e meia, ele é tão engraçado/Não acha que ele tem um talento natural?/Do jeito que ele faz as coisas, você iria acabar chorando.

Caminhando pela trilha da vida/Sinto Sua presença noite e dia/Em mim, comigo o tempo todo/Seu amor vem até mim, tão sublime/Me aquece, me cura, me livra dos pecados/Mostra como viver a minha vida a cada dia/Toda noite eu vou orar/Serei bom dia após dia/Dê-me forças, mostre-me o caminho/Quando eu ainda era criança/Aprendi que a oração valia a pena/Conforme envelheço, não tenho ninguém/Mas nunca estarei realmente só.

Catch a wave and you're sittin' on top of the world

“Catch a Wave”⁴³

Nunca pensei em criar algo que pudesse superar o sucesso de *SMiLE*, nem mesmo depois que “Walking Down the Path of Life” me mostrou novamente qual era a direção correta. Aquele álbum não podia ser superado, mas comecei a ter alguma noção da direção correta. No início de 2005, Clive Davis entrou em contato comigo para ver se eu estaria interessado em fazer um álbum de Natal. Aquilo fazia sentido, de certa maneira. A primeira fagulha da segunda versão de *SMiLE* veio naquela festa de Natal, quando me sentei ao piano e toquei “Heroes and Villains”. E eu adorava álbuns natalinos. *A Christmas Gift for You* de Phil Spector foi um dos melhores álbuns de todos os tempos, mesmo que a faixa de piano que eu gravei não tenha sido incluída em “Santa Claus is Coming to Town”. E o álbum de Natal dos Beach Boys, aquele de 1964, foi um dos meus projetos favoritos, de certa forma, porque nós pudemos trabalhar com Dick Reynolds. Aquele álbum de Natal teve duas partes. O lado A tinha músicas originais que eu compus, algumas junto com Mike, sobre o período de festas. Escrevemos “Little Saint Nick”, que era uma versão natalina de “Little Deuce Coupe”. Compusemos “The Man with All the Toys”, uma bela música sobre o Papai Noel que era como um cartão-postal. Era exatamente o que alguém veria se por acaso entrasse na oficina do Papai Noel e ele estivesse trabalhando ali dentro:

Someone found a lighted house
Late one night
And he saw through the window
A sight
A big man in a chair

Quando voltei ao estúdio para gravar um novo álbum de Natal em 2005, eu gravei essas duas músicas. Tive uma sensação diferente ao cantar “The Man with All the Toys” agora que estava mais velho e maior. Tinha alguns trechos de música incompletos que entreguei a Bernie Taupin e Jimmy Webb, para que finalizassem como músicas natalinas. Bernie pegou “Nobody Ever Did Me Like You Do”, a balada que compus para Melinda em Nova York, e inseriu alguns novos versos; a música acabou se tornando “What I Really Want for Christmas”, a faixa-título. Bernie fez um belo trabalho, e é uma bela música para a época de festas. A canção de Jimmy, “Christmasey”, foi ótima também. Há certos caras que sabem escrever letras como essa, e eu não sei se haverá muitos mais como eles. Quando você faz algo com o disco de Natal, pode mostrar toda a extensão do que sabe sobre produção. Dê uma olhada em “On Christmas Day”. Preste atenção na dinâmica e em como ela vai se formando. Ela tem uma *vibe* de rock lento grandiosa e forte. Fiz algumas músicas tradicionais, também, embora não tenha incluído “Santa Claus is Coming to Town”. Jamais cheguei a tocar piano nessa música.

Nós gravamos esse álbum em abril e depois voltamos à estrada durante o verão. Estávamos em turnê pela Europa. Tocamos em vários lugares ótimos, como o festival de Glastonbury. Fomos a Liverpool, o local de origem dos Beatles, e cantamos uma música deles, “Tell Me Why”, como um tributo – eu não a cantava desde 1965, quando fizemos uma versão no álbum *Beach Boys’ Party!*. No dia seguinte, estávamos viajando de Liverpool para a Irlanda para fazer alguns shows ali. O aeroporto em Liverpool se chama John Lennon Airport. Consegue imaginar isso? O voo de Liverpool até Dublin foi algo inimaginável. Todo o avião estava cheio de fãs que vinham nos ver tocar na Irlanda. Eu conversava com todas as pessoas no avião que estavam perto de mim, e elas cantaram durante todo o trajeto. Alguém chamou o avião de Wilson Air e o nome pegou. Decidi preparar algo especial para os fãs irlandeses, e na noite seguinte, em Cork, ensinei os vocais de “Walking Down the Path of Life” para a banda. Quando voltamos para o bis, em vez de ir até o meu teclado no centro do palco, fui ao de Darian, que estava na lateral. Fomos somente eu e a banda

fazendo vocais, e toquei o teclado sem o acompanhamento de nenhum outro instrumento. A música ficou ótima. Essa foi a única vez que toquei uma música ao vivo dessa maneira. Foi uma sensação bastante espiritual.

Naquela turnê de verão nós tocamos por duas noites em Roma. Em nosso dia de folga, fomos à Cidade do Vaticano. Descemos até as catacumbas onde todos os papas estão enterrados. O guia nos falou sobre cada uma delas e sobre o papa que estava ali dentro. Enquanto ele falava, eu escapuli do grupo. Queria chegar até a tumba de João Paulo II, que havia morrido alguns meses antes. Ele era um bom homem. Queria olhar para o lugar onde ele estava enterrado e pensar a respeito. Quando estava voltando para o grupo, pelo menos uma dúzia de pessoas veio até mim e agradeceu pela minha música. Não eram todos americanos. Um casal era alemão. Uma mulher era japonesa. Havia uma família australiana. Eram de todos os lugares do mundo. Eu ainda estava pensando no papa e em como todo mundo acaba do mesmo jeito, no fim da história. A única diferença é o que deixamos para trás.

Esses pensamentos permaneceram na minha cabeça. Só isso já era um indício de que aquele fora um bom ano. Eu havia passado por muitos períodos de trevas e confusão quando não conseguia me concentrar nos meus pensamentos. Perto do fim de *SMiLE*, porém, meus pensamentos começaram a permanecer comigo, e isso continuou a acontecer durante todo o ano de 2005. Eu ia dormir pensando em músicas e acordava ainda pensando nelas. Não desapareciam, simplesmente ficavam um pouco maiores.

Minhas novas ideias também me ajudaram a pensar em velhas ideias. Isso veio devido ao *SMiLE* também. Eu havia voltado às velhas fitas com Darian e Van Dyke, e isso significava que tinha que voltar no tempo e compreender por que fizera certas escolhas. Depois de *SMiLE*, muitas outras músicas antigas começaram a pipocar na minha mente. Em algum momento eu havia trabalhado em uma versão de “Proud Mary”. Eu adoro essa música. Adorava o original que John Fogerty gravou com o Creedence Clearwater Revival, mas adorava especialmente a versão que Phil Spector fez com Tina Turner. Ele pegou aquele belo riff de rock n’ roll e fez que soasse muito grande. Eu gravei uma versão da música com Don Was em que contamos com um grande coral. Foi uma bela versão, mas ela nunca chegou a ser lançada. Eu não sabia nem mesmo onde estava

a fita daquelas sessões. Quase dez anos depois eu acordei pensando nisso. Gravei outra versão na casa de Scott Bennett. Foi ótimo, tinha um pouco de pop. No entanto, consegui perceber que ela não estava perfeita, que o mix não tinha o bastante do baixo de sintetizador da mão esquerda na segunda estrofe. Tenho que mandar Scott remixar a faixa algum dia desses, pois ela ainda me incomoda bastante.

Quando eu escutava essa ou qualquer outra música, começava a ouvir aquelas camadas outra vez. Quando uma música tocava no rádio, eu a via na minha mente como uma coisa completa, e depois em fragmentos, e logo em seguida via os fragmentos se juntando.

Um dia a música “That Lucky Old Sun” surgiu na minha cabeça. Era uma música antiga sobre o quanto é difícil trabalhar e ser um homem, mas o quanto é fácil ser o sol e ficar o dia inteiro no céu. A música foi escrita por Beasley Smith e Haven Gillespie, que também compuseram “The Old Master Painter”, da qual nós incluímos um trecho em *SMiLE*. “That Lucky Old Sun” foi um grande sucesso de Frankie Lane no fim da década de 1940, e todo mundo a cantou. Sinatra fez uma ótima versão. Quando eu era criança e a versão dele foi lançada, havia outra versão, de Louis Armstrong, tocando no rádio. Essa era a versão de que eu mais gostava. Na Califórnia, em 2005, ouvi a versão dele na minha cabeça. Pensei que sabia para onde a melodia ia e para onde as harmonias iam. Achei que lembrava de que Gordon Jenkins a produzira. Gordon Jenkins era um grande arranjador que trabalhou com Sinatra e fez *Where Are You?*, um dos grandes álbuns de Sinatra, em 1957; naquele mesmo ano, fez também um álbum de Natal chamado *A Jolly Christmas from Frank Sinatra*. Sinatra não cantava muitas das mesmas músicas de Natal que eu gravei nos meus álbuns.

Eu queria ter certeza de que foi Gordon Jenkins que produziu aquela versão de “That Lucky Old Sun” para Louis Armstrong; assim, fui até a Tower Records para comprá-la. Enquanto estava lá, passei mais tempo do que o habitual olhando todos os discos. Pesquisei as seções de jazz e de country, e pesquisei vários discos de rock n’ roll. Comprei até mesmo um CD do *Pet Sounds* original. Ninguém acreditava que eu ainda não tinha um exemplar na minha casa. Enquanto dirigia de volta para casa, escutei o CD, algo que eu não gostava muito de fazer. Escutar o *SMiLE* novamente era uma coisa, porque era uma maneira de terminá-lo. Escutar *Pet Sounds*

foi mais difícil. Nós havíamos recriado o álbum no palco, o que eu gostei de fazer, mas o álbum original era todo cheio de lembranças. Tive que pular “God Only Knows”. Foi difícil demais. Lembrou-me de Carl, e isso me fez lembrar de todo o resto.

Depois que consegui “That Lucky Old Sun”, eu a retrabalhei completamente. Usei a letra, mas rearranjei os acordes. Ninguém havia gravado uma versão dessa música como a minha. E então houve outra explosão de ideias, ou talvez a explosão ao final de *SMiLE* nunca chegou a arrefecer. As ideias surgiam mais rápido do que eu conseguia chegar ao piano. Durante esse tempo, eu ligava para Ray todas as manhãs para cantar alguns pequenos trechos nos quais estava trabalhando. Ligava para ele às cinco da manhã todos os dias – ele estava em Nova York, então eram oito da manhã no fuso horário dele. Nunca ligava de modo que ele ouvisse o telefone tocar às 7h58 ou 8h01. Era sempre às oito. Eu ainda estava na cama, mas precisava de *feedback* antes de começar o dia de trabalho. Cantava uma melodia ou falava sobre alguma ideia para uma letra. Não queria que ele me dissesse que aquilo estava bom se não estivesse, mas, de maneira geral, ele achava que estava. Ele dizia que estava ótimo. Ou, se achasse que era melhor do que ótimo, ele dizia também. Ele criou um código de modo que pudesse dizer aquilo mais rapidamente: WCW, a abreviação para “World-Class Wilson”. Eu estava escrevendo muitos WCW.

Por volta daquela época, o Dr. Landy morreu. Ele tinha câncer de pulmão, contraiu uma pneumonia e não teve força suficiente para combatê-la. Ele estava morando no Havaí, naquela época. Quando eu soube a respeito, fiquei chocado. Não havia uma boa maneira de reagir. Partes de mim estavam tristes, outras estavam tomadas pela culpa e algumas outras partes estavam aliviadas. De maneira geral, isso acabou me jogando um passo para trás. No entanto, ser jogado um passo para trás em 2006 era diferente de ser jogado um passo para trás em outros anos. Houve momentos na minha vida em que isso me faria desabar na minha poltrona ou na cama. Em 2006, porém, eu estava trabalhando, e simplesmente assimilei a notícia e continuei a trabalhar.

Não acho que tenha realmente reagido, e talvez eu não tenha nem mesmo compreendido o que isso significou até alguns anos depois quando li uma entrevista com John Fogerty. John morava na mesma rua onde eu e

Melinda tínhamos uma casa; nós o víamos quando saía para correr e, às vezes, quando ia à lanchonete. Na entrevista, John falava sobre o que sentiu quando Saul Zaentz morreu. Zaentz era o dono da Fantasy Records, e arrancou todas as músicas de John depois que o Creedence Clearwater Revival terminou. Estavam enrolados em diversos processos judiciais. John disse que se você perguntasse, quando ele era mais novo, como reagiria quando Saul Zaentz morresse, ele teria dito que iria ao enterro, pisaria no túmulo e ficaria dançando e pulando sobre a sepultura. Quando isso realmente aconteceu, porém, ele simplesmente olhou para a sua esposa e deu de ombros. O tempo passou. As coisas passam a ter um significado melhor, ou passam a ter um significado diferente.

Era mais ou menos assim que eu me sentia num mundo sem Landy. No início, o que mais fiz foi telefonar para pessoas. Liguei para as minhas filhas e meus amigos. Liguei para algumas pessoas que haviam me conhecido quando eu estava com o Dr. Landy. Era esquisito dar essa notícia a ele. Eu ainda estava vivo e ele havia morrido, e eu era a pessoa forte o bastante para dar a notícia. Depois, simplesmente fiquei sentado em um quarto e pensei. Pensei sobre a primeira vez que conversei com o Dr. Landy e no quanto eu estava desesperado naquela época para estar no controle da minha vida, ou de qualquer parte dela. Ele me ajudou a fazer isso, mas foi longe demais. Foi longe demais em todas as direções.

As pessoas às vezes me perguntam se o Dr. Landy era uma figura paterna, se ele fazia o que meu pai fazia. Não creio que fosse. Os dois gostavam de estar numa posição em que pudessem me controlar e dizer o que era melhor para mim. No entanto, meu pai me amava. Amava a todos nós. Ajudar os filhos com a banda o beneficiava. Ele tinha lucros, mas não estava interessado somente no lucro. O Dr. Landy, em certo momento, parecia estar interessado somente nos lucros, em colocar o seu nome nas minhas músicas, em receber os créditos, o dinheiro e colocar seu nome nos meus documentos legais. Ele tinha lucros. Landy podia ter me ajudado um pouco, podia ter ajudado de modo que eu não afundasse ainda mais e talvez até nem saísse das vistas do público, mas tudo isso acabou sendo sobrepujado por todas as coisas horríveis que ele fez. Nove anos de sandices, não esqueça. Além disso, eu era o meu pai, em parte. Podia sentir coisas em mim que eram coisas nele. Isso não aconteceu com o Dr. Landy, nem mesmo quando ele morreu. Eu só pensava naquilo que em

mim era diferente dele. Quando o meu pai morreu, em 1973, isso realmente me derrubou. Quando o Dr. Landy morreu, em 2006, ouvi a notícia, sentei-me e pensei naquilo por algum tempo, e depois voltei ao trabalho.

...

As músicas continuavam a surgir, em fragmentos e às vezes por inteiro. Eu conversava com Scott Bennett sobre elas quase todos os dias, e frequentemente estávamos gravando na casa dele. No caminho até lá nós costumávamos ouvir *Pet Sounds* no carro, especialmente “Don’t Talk (Put Your Head on My Shoulder)”. Isso era o meu Prozac. Eu nem sempre estava disposto a ouvir músicas antigas, mas naquele verão realmente senti o elo. “That Lucky Old Sun” transformou-se numa espécie de começo para as músicas, e elas passaram a se expandir em todas as direções a partir dali. Fiquei animado com as novas músicas. Queria lançá-las da maneira que estavam, mas a banda tinha uma opinião diferente. Scott, Mark Linett e Jeff Foskett achavam que elas tinham que ser regravadas. Melinda concordou. Todo mundo concordou, na realidade. Ficaram repetindo sua opinião e, após algum tempo, eu decidi que eles tinham razão. Decidi transformar tudo aquilo em um só álbum.

No entanto, quando comecei a organizar as músicas, nem sempre via como elas se relacionavam umas com as outras. Algumas eram sobre memórias e como elas se repetiam em você, como os ecos traziam de volta coisas que você havia ouvido anteriormente ou permitiam que ouvisse coisas de maneira diferente. Algumas delas eram sobre a Califórnia. Uma era sobre o México. Algumas eram canções de amor. Às vezes não há problema em deixar canções sozinhas. Às vezes você tem vontade de amarrá-las umas às outras. Esse é o verdadeiro sentido de um álbum, fazendo uma grande retrospectiva – as pessoas colecionavam músicas em uma espécie de livro. Eu queria que as músicas fossem o próprio livro. A única pessoa que achei que era capaz de fazer isso era Van Dyke. Nós dois ainda estávamos cantarolando um pouco do que surgiu em *SMiLE*, e quando falávamos sobre as novas músicas eu pedi a ele que escrevesse uma espécie de narrativa a respeito da música-tema que eu estava

compondo. Achei que isso ajudaria a amarrar todo o projeto em algo coeso.

O álbum entrou em foco dessa maneira. Começamos com “That Lucky Old Sun”, a própria música, embora não fosse uma versão completa dela. Essa se tornou a faixa-título. Era um álbum sobre sóis que se moviam pelo céu durante todo o dia, mas que também nasciam e se punham. Toda a obra seria como um dia, e ela o faria pensar em outros dias. Isso nos possibilitaria fazer um álbum sobre memória e ecos. Depois de “That Lucky Old Sun”, a canção seguinte era “Morning Beat”, que eu escrevi sobre um típico dia dos meus, e depois recitava uma seção da narração de Van Dyke que chamamos de “Room With a View”:

Just now I was thinkin' 'bout another perfect day
Wishing it would come again your way
Down below, a sparkled city scatters by the bay
Tells you your suspicions are at play
One by one, a carpet of star-spangled cities sleep
Like so many dancing diamonds with a beat
Each of them are home with walls of stories they could tell
Meet the crack of dawn
A freeway starts to roll
An owl hoots it's last good-bye to a coyote on patrol
Each day keeps me guessin'
Will you take what I'm confessing?
Will you find the heartbeat in LA?⁴⁵

O que era a batida do coração de Los Angeles? Em parte, eram as velhas músicas dos Beach Boys. Scott e eu decidimos que não havia problema em ser nostálgico às vezes. Eu estava fazendo música havia quase cinquenta anos. Deve haver algumas músicas ou ideias que eu poderia revisitar e analisar outra vez. Escrevemos “Forever She’ll Be My Surfer Girl” como uma canção de amor; não para uma garota, mas para a canção em si. Há uma estrofe na letra: “Vozes doces que vêm do céu/Rádio sete”, parcialmente porque “Surfer Girl” chegou à sétima colocação na parada da *Billboard* e em parte porque a BBC tem a Radio 2, e eu gosto do som de Radio 7.

“Oxygen to the Brain” é uma música especialmente excelente para mim. Era sobre conquistar desafios, não importava o quanto parecessem

difíceis. Quando eu cantava, pensava em todas as coisas das quais me recusei a abrir mão, todas as vezes em que tive dor e dúvida, mas decidi, apesar de tudo isso, fazer música. Isso significava que eu estava pensando todos os dias. É assim que acontece com a doença mental. Os dias são uma luta, então você tem que inventar maneiras de atravessá-los. Você tem que chegar ao outro lado com as partes certas de si mesmo ainda no lugar. É sobre isso que essa música fala, sobre aprender a fazer isso:

Let yourself float
Don't carry that weight
Never destroy
When you can create
Ready steady
California
I'm flin' up
My lungs again
And breathin' life⁴⁶

Por volta daquela época, Mike Love veio até a minha casa para jantar. Ele e eu somos os únicos membros da família que restam da banda original. Mike era um grande *frontman*, sempre tinha muita energia, mas vê-lo era difícil, às vezes. Ele e eu havíamos passado por muitas coisas que eu nem gostava de pensar a respeito. Estivemos no tribunal uma vez, nos anos 1990, quando ele me processou por causa de *royalties* das nossas músicas antigas. Eu perdi esse caso durante uma época complicada da minha vida. Voltamos ao tribunal em 2005 quando ele teve um problema com um CD gratuito que foi distribuído por um jornal no Reino Unido. Mike tinha uma maneira engraçada de analisar as coisas. Sempre foi uma pessoa agressiva. Foi ele quem quis disputar a queda de braço com Dennis no dia em que estávamos gravando “Surfin’ Safari”, embora fosse óbvio que Dennis ganharia sem dificuldade. Essa foi a sua escolha, a sua vontade.

O que passava pela minha cabeça quando eu pensava sobre Mike era algo que aconteceu antes dos processos judiciais. Foi o dia em que os Beach Boys foram incluídos no Rock and Roll Hall of Fame. Foi em 1988. Eu havia terminado o primeiro disco solo que fiz com o Dr. Landy. Ele seria lançado mais tarde, naquele mesmo ano. Fiz um discurso breve e

falei sobre o quanto amava “Be My Baby”. Disse que esperava conseguir voltar dali a vinte e sete anos para sermos incluídos outra vez. É engraçado, porque todo esse tempo já se passou novamente. Muito tempo se passou. Depois da minha fala, Carl falou sobre a saudade de Dennis. Naquele ponto fazia somente cinco anos desde que Dennis havia se afogado e toda a tristeza ainda estava bem recente. Finalmente, Mike fez o seu discurso. Falou sobre como a harmonia era ao mesmo tempo uma ideia musical e uma ideia sobre o amor. Disse algo sobre Paul estar processando Ringo e Yoko e que não pôde comparecer, e que isso era uma pena porque não havia mais harmonia. Em seguida, porém, ele começou a falar sobre outras bandas. Disse que ainda estávamos tocando melhor do que elas e que gostaria de ver as outras bandas fazerem o que nós estávamos fazendo. Desafiou várias outras pessoas, como os Beatles, os Stones e Billy Joel. Disse que Mick Jagger tinha “medo de subir ao palco com os Beach Boys”. Carl olhou para mim durante esse discurso e disse:

– Estamos fodidos.

Eu não senti exatamente a mesma coisa, mas também não sentia que a situação era como Mike a descrevia. Simplesmente me senti constrangido por nós. Algumas pessoas achavam que Mike estava brincando, mas nunca o vi brincar daquela maneira. Bob Dylan subiu ao palco mais tarde e brincou de verdade. Ele disse:

– Quero agradecer a Mike Love por não citar o meu nome.

No dia em que Mike veio jantar e eu estava trabalhando em *That Lucky Old Sun*, nós fomos até o carro. Eu havia composto uma música chamada “Mexican Girl”, que provavelmente é a melhor canção já escrita sobre uma garota mexicana. Eu a toquei para Mike e perguntei se ele gostaria de trabalhar na letra.

– Eu podia fazê-la ficar vinte e cinco por cento melhor, mas não quero – comentou ele. – Se fizermos alguma coisa, quero começar do zero.

Em outros momentos isso me deixaria triste ou enraivecido, mas, no carro, só me fez rir um pouco. Mike era Mike. Não se pode ficar atolado no pântano.

As canções continuavam surgindo. Gravei até mesmo um tributo ao meu pai. Sempre adorei a música que ele escreveu, “His Little Darling and You”. Era bonita para mim quando eu era criança e continuava bonita sempre que me lembrava dela. Quando eu estava fazendo *Lucky Old Sun*,

peguei emprestado um trecho daquela melodia, retrabalhei alguns aspectos e a incluí numa música chamada “Just Like Me and You”. Ela acabou sendo incluída como faixa bônus numa versão do álbum. Essa era uma das maneiras pelas quais eu estava provando que não tinha medo de fazer coisas novas que também eram coisas antigas. Eu não tinha medo do passado. Isso era algo que tinha a ver com o sol. Ele tinha que fazer a mesma coisa todos os dias, e fazer que ainda assim houvesse a sensação de que algo novo estava acontecendo. O sol era bom nisso. Era uma das razões pelas quais tinha tanta sorte.

...

O álbum resgatava coisas do passado de outras maneiras também. Em 2006, durante o tempo em que o estava compondo, eu estava em Nova York. Fazia um dia ensolarado e eu caminhava pela Broadway com um grupo de amigos. Ray Lawlor estava lá, e David Leaf e Jerry Weiss. David e eu estávamos na cidade para promover o DVD que ele fez sobre o disco *SMiLE: Beautiful Dreamer: Brian Wilson and the Story of SMiLE*. Alguém sugeriu que fôssemos almoçar no Baldoria, um ótimo restaurante italiano, e outra pessoa concordou. A caminho de lá, vimos o edifício Brill do outro lado da rua. Ficava logo depois da esquina do restaurante. David parou para olhar, como se estivesse diante de uma igreja.

– Consegue acreditar nisso? – disse ele. – Todo mundo esteve aqui: Leiber e Stoller, Goffin e King, Mann e Weil.

Eu estava com fome, mas precisava ficar ali por algum tempo com ele para absorver a vibração do lugar. Eu não falei muito; simplesmente tentei sentir a magia do lugar. Após algum tempo nós nos lembramos do quanto estávamos famintos e fomos para o nosso almoço. Eu tomei uma margarita com o dobro de álcool, mas não a engoli de uma vez. Simplesmente beberiquei um pouco para me acalmar e me divertir. Começamos a conversar sobre Nova York e sobre compor música e o passado da cidade. Alguns dos rapazes eram nova-iorquinos nativos e me contaram a respeito da primeira vez em que ouviram Dion ou Frankie Lymon ou os Del-Vikings, e eu lhes contei a minha versão da história, que ocorreu na Califórnia.

Depois de cerca de vinte minutos, percebi que Ray estava olhando fixamente para o outro lado do salão, observando uma mesa onde havia duas mulheres.

– Hey, Bri – chamou ele. – Aquela mulher que está de costas para nós, ali adiante, não é a cara de Carole King?

– Ela realmente se parece com Carole King – eu disse. – Porque é realmente Carole King.

Todos na mesa riram. Eles entenderam a minha piada, pois seria engraçado vê-la logo depois de passar diante do edifício Brill. Tomei mais um pouco da minha margarita até que precisei ir ao banheiro.

– Tenho que dar uma mijada – eu avisei aos rapazes, embora ninguém tivesse perguntado.

Fui ao banheiro masculino, abri a porta e a primeira pessoa que vi foi Barry Mann. Agora eu achava que estava sonhando, talvez. Passar pelo prédio Brill, caminhando para almoçar, imagine que você vê Carole King, e depois vê Barry Mann? Ele coescreveu muitas canções bonitas com sua esposa, Cynthia Weil. “Uptown”, “We Gotta Get Out of This Place” e “I’m Gonna Be Strong”. Eu disse olá para Barry e levei-o até a mesa para conhecer os rapazes. Perguntei se ele queria se sentar conosco.

– Eu adoraria, mas estou naquela outra mesa com Carole – recusou ele.

O silêncio tomou conta da nossa mesa, o que eu creio que ele achou que significava que tinha que se explicar.

– Carole King. E Cynthia – disse ele.

– Cynthia Weil? – eu indaguei. Ainda estava pensando em todas as músicas que eles compuseram juntos. Não sei qual delas estava na minha cabeça naquele momento. Talvez “He’s Sure the Boy I Love” ou “Walking in the Rain”.

Barry riu. – Vamos comigo até lá.

Eu atravessei o salão do restaurante com Barry. As duas mulheres estavam debruçadas sobre seus pratos.

– Vejam quem eu encontrei no banheiro dos homens.

Carole ergueu os olhos e começou a gritar pela surpresa. Levantou-se e me beijou no rosto.

– Que diabos você está fazendo logo aqui? – perguntou ela.

– Vim comer massa com os meus amigos.

– Não consigo acreditar nisso – exclamou Cynthia.

Voltei para a mesa dos rapazes com um humor ótimo.

– Conseguem acreditar que eu esbarrei em Barry Mann em um maldito banheiro masculino em Nova York? – eu disse. – Com mil diabos. Estamos numa sala com três dos maiores compositores de todos os tempos.

– Não seriam quatro? – corrigiu David, o que foi agradável, mas eu ainda não conseguia acreditar.

Disse aos outros rapazes que tínhamos que fazer algo por eles. Uma das minhas canções favoritas de todas as que foram escritas por Barry e Cynthia era “You’ve Lost That Lovin’ Feeling”. Eles a compuseram com Phil Spector, e foi um enorme sucesso com os Righteous Brothers em 1964, o ano em que tudo aconteceu. Bem ali na mesa montei um pequeno arranjo para “You’ve Lost That Lovin’ Feeling”; somente a primeira estrofe, que tinha uma parte para mim, uma parte para Ray, uma parte para David e uma parte para Jerry. Em seguida, fomos até a mesa deles e cantamos aquela música. A serenata foi tão bem executada que eles não conseguiam parar de sorrir, e nós também não.

Nova York é o único lugar do mundo onde coisas como essa acontecem. Alguns anos depois eu estava novamente na cidade para um show e Ray trouxe algumas pizzas para a equipe. Estavam ótimas. Às vezes é impossível superar boas pizzas. Quando estava me preparando para viajar de volta para casa, alguns dias depois, perguntei a ele se poderíamos ir àquela pizzaria. Ray conversou com o motorista e nós fomos até lá, na New Park Pizza em Howard Beach. Quando entramos, fui até o balcão e pedi uma pizza grande. A pizza saiu do forno, peguei a maior fatia e dei uma bela mordida. Estava quente, mas estava ótima.

– Essa é melhor pizza que eu já comi – eu disse, porque realmente era.

Voltei para casa pensando nela durante todo o voo. Alguns dias depois, eu ainda estava pensando na pizza. Liguei para Ray e perguntei:

– Oi. Lembra-se daquela pizza que comemos?

– Lembro.

– Pode me mandar uma via FedEx?

Ele riu, mas eu não, e acho que foi assim que ele soube que eu não estava brincando. Assim, ele foi até lá e acho que eles o ensinaram a embrulhá-la e congelá-la, e a pizza chegou no dia seguinte.

...

Escolhi uma das músicas de Barry e Cynthia naquele dia no Baldoria, mas Carole escreveu um milhão de outras músicas excelentes também. Uma das minhas favoritas era “I’m into Something Good”. Essa também foi lançada em 1964. Ela a compôs e a deu para uma garota chamada Earl-Jean, que era um nome estranho para uma garota, embora tenha feito um belo trabalho com a música. Algumas pessoas conheciam essa versão, mas a maioria conhecia a versão que os Herman’s Hermits gravaram mais tarde, naquele mesmo ano. Eles chegaram ao topo das paradas britânicas com ela em setembro, algumas semanas antes de tocarmos “I Get Around” no *Ed Sullivan Show*. Foi realmente o ano em que tudo aconteceu. “I’m Into Something Good” é uma canção muito alegre. É o tipo de coisa que você consegue passar o dia inteiro cantarolando. Eu a refiz um pouco no início dos anos 1970. Tinha ideias sobre como o arranjo poderia ser diferente. Na minha cabeça, eu ouvia *backing-vocals* e o piano ligeiramente diferentes, e uma pausa por volta da marca dos dois minutos. Era a mesma música, mas não exatamente a mesma. Eu toquei a minha versão para alguns amigos e até mesmo agendei uma sessão de gravação para registrá-la. Cerca de meia hora antes de gravarmos, cancelei a sessão. Tenho certeza de que os músicos ficaram furiosos, mas pensei que talvez não devesse fazer aquilo. Havia algo no arranjo que não estava certo, ou talvez fosse alguma coisa na sala de gravação. E eu me esqueci completamente de tudo. Cerca de trinta anos depois, Ray veio me visitar e mencionou o fato. Tudo voltou imediatamente para a minha cabeça.

– No tom de lá maior – eu disse, fui até o piano e toquei o começo.

Essa foi uma época em que eu estava me lembrando de muitas músicas. Quando estávamos gravando *Lucky Old Sun*, decidi voltar ao estúdio com ela. Chamei Ray para vir junto. E por que não? Ele era a minha memória no projeto. Não conseguiu vir imediatamente. Acho que era uma quarta-feira, mas disse que poderia estar em Los Angeles até sexta-feira. Ray tomou um avião para cá, entramos na sala de música e comecei a tocar. A versão que eu tinha era quase que somente eu nos teclados, e depois cantando o vocal principal sobre o instrumental.

Quando ouvi novamente, havia algo faltando.

– Sabe de uma coisa? – eu perguntei a Ray. – Seria ótimo trazer Carole King para cantar o *backing-vocal* nessa faixa. Acha que podemos fazer isso acontecer?

– É claro. Ligue para ela.

Achei que não conseguiria. Parecia impossível. Assim, Ray se encarregou daquilo. Ligou para David Leaf, que lhe passou o número de Lorna Guess, a empresária de Carole, que também era casada com o guitarrista de Carole, Rudy Guess. Em seguida, Ray ligou para Lorna, e Lorna disse a Ray que Carole estava trabalhando em um livro e havia acabado de chegar à parte em que falava que sempre quisera trabalhar comigo. Ray disse que isso era ótimo, porque eu tinha uma ideia para uma música. Eles acertaram os detalhes e Carole pegou um avião em Idaho. Acho que Ray lhe deu as instruções de como chegar à minha casa.

Ray dizia a todo momento que Carole estava chegando em um carro híbrido. Eu não tinha certeza do que era aquilo. Finalmente, uma coisa verde e minúscula chegou até a casa e Ray foi recebê-la. Ele a trouxe para dentro, junto com Lorna e Rudy. Eu não conseguia parar de sorrir. Estava muito feliz em ver Carole. Não sei se ela pensou que seria um estúdio normal. Não era. Era a sala de música outra vez, comigo e Scott Bennett e um computador. Para mim, aquela era uma ótima maneira de trabalhar. Scott era muito rápido e sabia exatamente o que fazer. Mas eu ficava me perguntando se Carole se importaria. Ela não se importou.

– Estou pronta – disse ela, e começou a cantarolar “I’m Into Something Good”.

Era impossível não cantarolar aquela música.

Eu tive outra ideia que surgiu entre o momento em que a convidei e o momento em que ela chegou. É como eu disse: as ideias estavam surgindo para mim o tempo inteiro naquela época.

– Espere. Escute isso aqui – eu pedi.

Eu tinha uma música chamada “Good Kind of Love” que queria utilizar em *Lucky Old Sun*. Era outra música feliz sobre encontrar a pessoa certa em sua vida, e como isso o ajuda a lidar com as coisas que você poderia acabar mantendo em segredo sem essa pessoa. Primeiramente, ela fala sobre o que a garota está sentindo.

Imagine when she’s sleeping
And all the dreams she’s keeping
She keeps them in a jar
And not too far from her heart⁴⁷

Mais tarde há uma parte que parece que pode ter saído de uma das músicas antigas de Carole, ou das minhas: “Corra para ele, corra para ele, direto até os seus braços”. Na verdade, quando escrevi esse trecho, estava pensando em Carole, e foi por essa razão que eu quis que ela a cantasse.

Carole não conhecia a música, e então eu a ensinei a ela. A música ia de um lado a outro na sala. Eu cantava uma parte e ela cantava outra parte. Cantorias no quarto, ensinando as pessoas a cantarem suas partes. Era assim que acontecia cinquenta anos antes em Hawthorne. Carole disse que adorou a música e que era melhor do que “I’m into Something Good”, o que não era verdade. Depois, começamos a gravar. Quando ela começou a cantar os versos, estava um pouco fora de prumo.

– Carole, você está errando algumas notas, mas eu gostei muito do seu vestido – eu elogiei. Queria que ela cantasse direito, mas também queria fazê-la rir.

Perto do fim da sessão, Carole estava nervosa por achar que não conseguiria chegar a uma das notas dó mais agudas, mas ela a alcançou perfeitamente, e quando o fez, andou pela sala batendo nas mãos das pessoas.

– Certo, terminamos por aqui – eu disse. Fiz menção de ir embora e me virei para fazer as despedidas.

Carole ficou me encarando e perguntou:

– O que houve com “I’m into Something Good”? Eu saí de Idaho para vir até aqui.

Nós trabalhamos naquela música por algum tempo também. Tudo aconteceu muito bem. As duas músicas com Carole saíram na edição especial do álbum com a música que escrevi com base na canção do meu pai.

Eu adorei trabalhar com Carole. Era uma verdadeira profissional. Ainda na década de 1990, pouco depois do Dr. Landy ir embora, nos anos em que Melinda e eu saíamos para passear de carro sem rumo e escutar o rádio, havia um filme chamado *A voz do meu coração*. Era sobre uma cantora e compositora como Carole, uma versão fictícia. O filme mostrava como o som do edifício Brill se formou, e depois a personagem que era como Carole viajou para a Califórnia, onde conheceu o personagem como eu e aprendeu tudo sobre a música na Costa Oeste. A música da Califórnia. Havia coisas naquele filme de que eu gostava e coisas que não faziam

sentido para mim, mas a obra me fez pensar no tempo em que vínhamos fazendo discos. Havíamos passado por muita coisa, em nossas vidas e em nossa música. Quando eu estava perto de Carole, ou de Barry Mann, nós nem precisávamos conversar sobre isso, na realidade. Sabíamos o quanto todos nós sabíamos. Lembro-me uma vez em que me encontrei com Chuck Berry em um avião.

– Ei, como vai? – disse ele. E em seguida virou-se para o outro lado.

Quando eu estava ao redor de cantores mais novos, era mais difícil para mim. Não sabia o que eles achavam sobre o que eu havia feito, e não sabia o que eles queriam que eu pensasse sobre o que haviam feito. Às vezes eles não eram nem tão jovens, mas eram jovens para mim. Eu estava no Ivor Novello Awards certa vez e um moço se aproximou de mim.

– Brian. Brian – ele chamou.

– Oi, cara – eu disse. – Você pode buscar uma Diet Coke para mim?

Era Bono. Eu não o conhecia muito bem.

Outra vez, Don Henley veio aos bastidores e trouxe a sua cópia de *Pet Sounds*. Acho que era o disco original que ele tinha desde que era criança. Eu conhecia os Eagles, é claro. Se os Beach Boys eram a Califórnia nos anos 1960, os Eagles e Fleetwood Mac eram a Califórnia na década de 1970. Don Henley sentou-se ao meu lado e começou a me contar tudo sobre a sua história com a música dos Beach Boys. Disse que nós o inspiramos muito enquanto ele estava crescendo, embora ele morasse no Texas naquela época, e não na Califórnia. Ele me disse que prestava atenção nas harmonias do grupo, mas também em como montávamos as músicas. E então me pediu para autografar o disco. Peguei uma caneta de ponta porosa que estava na mesa do camarim. Sempre há canetas como essa para autografar coisas. Escrevi no disco dele: “Para Don: obrigado por todas as ótimas canções. Brian Wilson”. Don ficou muito agradecido. Era quase como se ele não conseguisse falar. Ele se virou para ir embora.

– Ei, Don. Espere um segundo – eu pedi, peguei o disco de volta, risquei a palavra “ótimas” e escrevi “boas”.

Algumas pessoas ficariam enfurecidas, mas Don simplesmente olhou para aquilo e riu. Em outra ocasião, Melinda e eu estávamos na praia em Santa Monica e Don veio dizer olá.

– Ei, cara, parece que o seu cabelo passou por algumas mudanças. – Don riu da mesma maneira que riu do autógrafo no álbum.

...

As músicas que eu fiz com Carole acabaram saindo na mesma edição especial de *Lucky Old Sun*, que tinha a música que eu refiz com base na canção do meu pai. Mas cada edição do álbum *Lucky Old Sun* era especial. Foi um momento muito agradável no qual eu era capaz de criar músicas ao mesmo tempo velhas e novas. Certa tarde nós estávamos trabalhando em “Midnight’s Another Day”. Essa era uma música sobre sentir-se entristecido e deprimido, e como às vezes a única maneira de lidar com esses sentimentos é esperar que passem, até que você consiga se sentir bem outra vez. Era o tipo de canção fácil de cantar quando eu estava me sentindo bem outra vez.

Lost in the dark
No shades of gray
Until I found
Midnight’s another day
Swept away in a braying storm
Chapters missing, pages torn
Waited too long to feel the warmth
I had to chase the sun⁴⁸

A música estava soando estranha para mim. Eu gostei do arranjo, mas faltava certo som. Eu conseguia ouvi-lo na minha cabeça, porém não conseguia ouvi-lo no disco. Eu refreava as sessões o tempo inteiro e depois as recomeçava, até que finalmente percebi o que era: um harmônico pequeno, um daqueles órgãos acionados por pedais. Scott e eu entramos no Mercedes e fomos até a Studio Instrument Rentals, uma loja nas proximidades do Sunset Boulevard que pertencia ao irmão de Jan Berry, Ken. Os Berrys tinham um terceiro irmão, Bruce, que é mencionado na canção de Neil Young “Tonight’s the Night”. Sempre gostei de Neil – um sujeito muito agradável. Quando chegamos à SIR, o lugar estava cheio, mas todas as pessoas que trabalhavam lá me conheciam. Eles trouxeram um harmônico e o instalaram ali mesmo, na loja, para que eu pudesse testá-lo. Sentei-me e comecei a bombear a engenhoca com os pés, analisando o som do instrumento. Era fantástico.

– Vai funcionar – eu disse a Ray.

– Ótimo – respondeu ele. – Está pronto para ir?

– Quero testar mais uma coisa.

Naquele momento, toda a equipe do depósito e todos os clientes do lugar estavam reunidos ao redor. Experimentei uma versão de “Surfer Girl” que era diferente da versão original de 1961. Era mais parecida com a versão que fizemos em 1967 no Havaí, mais lenta e mais suave. Quando eu a toquei na SIR, foi essa a versão, e quando terminei, todos aplaudiram. Foi como num show ao vivo.

Ray e eu pegamos o órgão e o levamos pela rua até o Mercedes, e o enfiámos no banco traseiro. Fomos para casa, Ray foi embora e eu trabalhei um pouco mais em “Midnight’s Another Day”. Todas as pessoas que estavam por perto enquanto eu trabalhava na música – Melinda, Scott e até mesmo Ray – não conseguiram acreditar naquilo, todo esse esforço apenas para gravar um punhado de notas de um som específico em uma faixa. No fim das contas, Scott e eu acabamos nem usando aquele pequeno órgão na faixa básica. Não tinha a *vibe* que pensei que teria, mas eu tinha que tentar, não é mesmo?

Para outra música naquele disco, “Going Home”, coloquei na cabeça a ideia de que precisava de Tommy Morgan, que havia tocado com a Wrecking Crew e era um dos melhores gaitistas que eu já havia escutado. Sabia que queria o som dele. Fazia anos que eu não trabalhava com Tommy; eu o conheci ainda nos anos 1960, e ele veio gravar algumas faixas comigo e Andy Paley nos anos 1990. Não sabia como poderia entrar em contato com ele. Liguei para o sindicato dos músicos, consegui as informações sobre Tommy e em seguida liguei diretamente para ele.

– Aqui é Brian Wilson – eu disse quando ele atendeu. – Tenho um trabalho para você. Traga todas as suas coisas.

Tommy e todas as suas coisas apareceram na hora, e ele tocou de maneira incrível. E terminou. Alguns minutos depois, quando eu me virei, ele ainda estava lá.

– Quando você vai gravar os vocais? – perguntou ele.

– Assim que você sair.

– Bem... na verdade, eu gostaria de ficar, porque nunca vi os vocais serem gravados. Eu sempre tocava a minha parte e ia embora. Quero ver como você faz. E Tommy ficou por ali e observou enquanto eu cantava.

A música em si era sobre a minha vida, como eu havia deixado as coisas se desagregarem no decorrer dos anos e a maneira como estava

recolhendo os fragmentos.

At twenty-five I turned out the light
'Cause I couldn't handle the glare in my tired eyes
But now I'm back, drawing shades of kind blue skies
It's good to travel
But not for too long
So now I'm home where I belong
And that's the key
To every song
I'm going home⁴⁹

Eu adorei a turnê de shows que fizemos depois daquele disco. Apresentar a nova música era bem empolgante. Era um material no qual eu acreditava – mais do que isso, era um material que parecia ter o mesmo tipo de *vibe* que fazia as velhas canções serem especiais. Naqueles shows, nós encerrávamos a primeira metade com “I Get Around”, e no intervalo eu ia ficar um pouco com a banda. Eram os mesmos rapazes que vinham tocando comigo havia quase dez anos: Darian Sahanaja e Scott Bennett nos teclados; Jeff Foscett e Nicky Wonder nas guitarras; Mikey D’Amico na bateria; Nelson Bragg na percussão; Probyn Gregory na guitarra, nos instrumentos de sopro e no teremim; Brett Simmons no baixo (ele tinha acabado de entrar na banda quando Bob Lizik se afastou por alguns anos); Taylor Mills nos vocais; e Paul Von Mertens no saxofone e na gaita. Eu me sentia bastante confortável nos bastidores com eles. Alguns estavam estudando como professores, e outros agiam como palhaços. Eu sabia que, se prestasse atenção, acabaria vendo uma garrafa de cerveja pela metade ao lado de Mikey, ou que Paul estaria sentado a alguma distância da banda, repassando a segunda metade do show em sua cabeça, ou que Scott estaria saltando de um lado para o outro, tentando manter a energia da sala em ebulição. Assim como nem toda casa é um lar, nem toda banda é uma família. Mas eu estava em uma banda que era uma verdadeira família, e a banda que tocou comigo por volta de 2006 – a maioria deles continua tocando comigo atualmente – é o mais próximo que cheguei disso desde então.

As novas músicas deram tão certo que comecei a ver as músicas antigas de novas maneiras. Começávamos aqueles shows com algumas das coisas

mais antigas dos Beach Boys: “Do It Again”, “The Little Girl I Once Knew”, “Dance, Dance, Dance”. Estávamos acrescentando “Salt Lake City”, uma canção de *Summer Days (And Summer Nights!!)* que nunca havíamos tocado ao vivo antes. Na passagem de som, Paul estava tocando a parte do saxofone e, subitamente, eu tive uma ideia.

– Parem – eu disse. – Parem tudo.

Todos ficaram confusos.

– Paul, quando você chegar ao segundo grupo de quatro compassos da pausa, quero que dobre o som.

Nossos amigos do Stockholm Strings and Horns estavam conosco naquela turnê, portanto tínhamos outro saxofone no palco. Ninguém entendeu por que eu queria que as coisas acontecessem daquele jeito até ouvirem o resultado, e aí todos entenderam completamente. Dinâmica! Não tenho certeza de que eu iria ouvir todas essas coisas alguns anos antes, mas sei que conseguia ouvi-las mais claramente quando pegamos a estrada depois de *Lucky Old Sun*. WCW ocorria com bastante frequência.

Pegue uma onda, e você vai sentir que está no topo do mundo.

Alguém encontrou uma casa iluminada/Quando já estava tarde da noite/E viu pela janela/Algo incrível/Um homem grandalhão em uma cadeira/E homenzinhos minúsculos por toda parte.

Agora mesmo eu estava pensando sobre outro dia perfeito/Desejando que surgisse novamente para você/Logo abaixo, uma cidade cintilante se espalha ao redor da baía/Diz a você que suas suspeitas podem estar certas/Uma por uma, uma cidade de cidades estreladas dormem/Como tantos diamantes dançando ao som de um ritmo/Cada uma delas está em uma casa com paredes cheias de histórias para contar/Encontre o começo da alvorada/Uma rodovia começa a se desenrolar/Uma coruja pia seu último adeus a um coioote em patrulha/Cada dia me mantém perplexo/Você vai aceitar o que estou confessando?/Vai encontrar a batida do coração de Los Angeles?

Permita-se flutuar/Não carregue esse peso/Nunca destrua/Quando pode criar/Preparar, apontar/Califórnia/Estou preenchendo/Meus pulmões de novo/E respirando a vida.

Imagine quando ela está dormindo/E todos os sonhos que ela está escondendo/Ela os guarda em um pote com tampa/Não muito longe do seu coração.

Perdido no escuro/Nenhum tom de cinza/Até que eu encontrei/A meia-noite é outro dia/Arrebatado em uma forte tempestade/Capítulos faltando, páginas rasgadas/Esperei tempo demais para sentir o calor/Tive que perseguir o sol.

Aos vinte e cinco eu apaguei a luz/Porque não conseguia aguentar o brilho forte nos meus olhos cansados/Mas agora estou de volta, abrindo as cortinas de céus azuis tranquilos/É bom viajar/Mas não por muito tempo/Então agora estou em casa, no lugar ao qual pertencço/E essa é a chave/Para todas as canções/Estou indo para casa.

8| América

Hurry, hurry, hurry, hurry, folks
Step right up to the Beach Boy circus
The best little show in town
Hurry, hurry, hurry, it's only a dime, folks
One thin dime, just one tenth of a dollar

“Amusement Parks U.S.A.”⁵⁰

O rock n' roll foi criado na Inglaterra e na América, e pode-se dizer que os Beach Boys foram criados nos dois lados do oceano também. Aprendemos com as bandas britânicas e sempre tocamos bem no Reino Unido e na Austrália. As plateias nesses locais são mais sensíveis aos artistas. Eles têm mais amor pela música americana do que as plateias americanas. No entanto, nós sempre fizemos somente música americana, o que é uma das razões pelas quais o fim de 2007 foi tão empolgante e gratificante.

Certa tarde, voltei para casa após um passeio no parque (a minha segunda caminhada do dia – eu estava me sentindo saudável e lúcido), e estava assistindo ao noticiário quando subitamente ouvi Melinda gritar. Não foi um grito preocupado. Foi um grito feliz. Ela entrou na sala.

– Brian, você acabou de ganhar o prêmio do Kennedy Center.

– Mas que diabos! Por qual motivo?

Ela disse que era pela minha contribuição à música americana e pelas conquistas ao longo da vida na área. Fomos convidados para ir a Washington e nos encontrar com o presidente e a Sra. Bush. Mal pude acreditar. Eu já havia assistido à premiação do Kennedy Center na TV antes. Vi quando Smokey Robinson foi condecorado. Ele era um cantor e compositor excelente, uma das pessoas no mundo da música que eu mais respeitava. Eu não conseguia acreditar que estava no mesmo nível de Smokey. Melinda me contou quem eram os outros homenageados, e eles

eram uma companhia incrível: Diana Ross, Steve Martin, Martin Scorsese e Leon Fleisher.

Alguns minutos depois eu lembrei que aquela não seria a minha primeira viagem à Casa Branca. Ainda no início dos anos 1980, o secretário do interior de Reagan, James Watt, proibiu os Beach Boys de tocarem na celebração oficial do Dia da Independência na Casa Branca. Disse que bandas de rock atraíam os elementos errados. Isso causou uma confusão dos diabos. As pessoas em todos os lados da questão começaram a expressar suas opiniões, cada vez mais ruidosamente. Finalmente, Watt foi chamado a se explicar por Nancy Reagan, que disse que, se nós atraíamos os elementos errados, então ela era um elemento errado, porque era uma grande fã nossa. Isso foi uma surpresa para mim, embora eu tivesse ouvido dizer que a filha dos Reagans, Patti, gostava da nossa música. Quando dei por mim, o Presidente Reagan havia nos convidado para tocar privadamente na Casa Branca. Acabei conhecendo o presidente e a Primeira Dama, e eles foram muito gentis em relação à nossa música. Não lembro se chegamos a nos encontrar com James Watt.

Vi-me novamente na Casa Branca em 2004. Minha banda e eu estávamos na turnê do *SMiLE*, e iríamos tocar no Warner Theatre em Washington DC. Melinda decidiu que queria fazer um *tour* pela Casa Branca. Não sei como ela conseguiu, mas todos nós entramos em um carro – eu, Melinda, Daria, Delanie, Gloria e Jerry – e seguimos até os portões da Casa Branca, onde fomos recebidos por um guia. Era um rapaz muito gentil, e ele nos levou para conhecer todo o lugar. Foi incrível. Passamos diante da Sala de Gerenciamento de Crises. Fomos até a Sala de Imprensa e eu fui até o pódio, onde imitei a voz de Nixon. Fomos até o Jardim das Rosas e vimos o cão da família Bush, Barney. O presidente Bush não estava lá durante aquela viagem, estava no Texas, mas conversei com o guia sobre ele. Perguntei a que horas ele acordava, a que horas ele tomava o café da manhã, e qual era a sua comida preferida no café da manhã. Não me lembro das respostas. Nós convidamos aquele guia e sua família para virem ao nosso show naquela noite.

Gostaria de lembrar o que o presidente Bush comia no café da manhã, porque poderia fazer uma piada a respeito quando voltamos a Washington, DC, para a premiação do Kennedy Center. Foram alguns dias de eventos, incluindo uma apresentação musical, uma recepção e várias refeições. Eu

fiquei hospedado com toda a família – novamente, Melinda, Daria, Delanie, Dylan e Gloria – em uma suíte incrível no Mandarin Oriental Hotel. Todos os outros homenageados estavam lá também, e algumas outras pessoas da minha banda e da minha vida. Jeff Foskett e sua esposa Diana estavam lá. David Leaf e sua esposa, Eva, estavam lá. A amiga de Melinda, Susan, estava lá. Ray Lawlor estava lá. Era um grupo completo.

Fiquei um pouco nervoso quando chegamos ao hotel e cada vez mais nervoso conforme a semana passou. A noite da recepção na Casa Branca foi a pior – digo, foi a melhor, mas eu estava com o nervosismo no nível mais alto. Fiquei andando pelos corredores do hotel até chegar a hora de vestir o meu *smoking*. Liguei para Ray:

– Venha me ajudar a me vestir – eu disse.

Ele ajudou com a gravata, os botões e a camisa. É uma coisa bem complicada. Não me senti completamente vestido até que Melinda colocou a medalha da premiação do Kennedy Center ao redor do meu pescoço.

Ainda tínhamos duas horas até a cerimônia, então Ray e eu fomos até o saguão do hotel vestidos com os nossos *smokings*. Foi um belo passeio de elevador. O elevador parou alguns andares abaixo do nosso e Diana Ross e sua filha entraram.

– Brian! – gritou ela. – Oh, meu Deus!

– Diana! – eu gritei em resposta.

Acho que não nos víamos desde o T.A.M.I. Show em 1964. Fazia quarenta anos, o que era difícil de acreditar. Nós dois havíamos passado por muita coisa desde aquela ocasião no Santa Monica Civic Auditorium.

Mais dois andares e outra parada. Desta vez eram Steve Martin e Martin Short.

– Oi – eu disse.

– São os dois amigos – falou Ray, e os dois Martins riram.

A última parada não foi por causa de um vencedor do prêmio Kennedy, mas quase chegava a ser melhor: Cameron Diaz. Lembro-me de pensar que, primeiramente, ela estava na minha música – ela era citada na letra de “South American”, em *Imagination* – e, depois, estava no meu elevador.

Ray e eu ficamos no saguão bebendo Diet Cokes. Eu conversei um pouco com Steve Martin. E aí chegou a hora de ir para a Casa Branca. Quando a limusine estacionou diante do hotel, eu não consegui acreditar. De Hawthorne até aqui. Talvez eu tenha até mesmo dito isso em voz alta.

Alguns homens de terno nos levaram até uma área da recepção onde todos os homenageados e suas famílias estavam aguardando. Acho que nunca me senti tão orgulhoso. O presidente e a Sra. Bush chegaram e fomos apresentados.

– É uma honra conhecê-lo, senhor presidente – eu disse.

O presidente Bush fez um gesto negativo com a cabeça e falou:

– Não, Brian, a honra é toda minha. Sinto-me honrado em conhecê-lo.

Eu não conseguia acreditar naquilo, entende? Lembro-me do quanto o casal Bush foi atencioso conosco. Foram muito gentis. O presidente foi até onde Gloria estava.

– Sra. Ramos, gostaria que eu autografasse alguma coisa para você?

É impossível imaginar um cara mais gentil. E Condoleezza Rice veio conversar sobre música comigo e com Melinda; disse-nos que havia estudado piano clássico, mas, mais importante de tudo, que era uma garota da Califórnia. Disse que provavelmente iria voltar a Stanford quando encerrasse o trabalho com o governo. Depois, fomos fotografados com o presidente e fomos ao Kennedy Center para a cerimônia e o show.

O restante da noite passou num borrão, embora eu consiga me lembrar de momentos. Art Garfunkel fez um belo discurso sobre mim enquanto um filme era exibido. A plateia me aplaudiu de pé. Eu estava concentrando toda a minha energia para não deixar que a emoção tomasse conta de mim. Seria muito fácil ceder. Em seguida, as pessoas começaram a fazer a apresentação. Lyle Lovett fez um belo cover de “God Only Knows”, e em seguida Hootie and the Blowfish subiram ao palco e cantaram “I Get Around”. Eles passaram para “California Girls” e eu vi todas aquelas pessoas poderosas de Washington agindo como qualquer outra plateia: todo mundo começou a dançar. O primeiro foi o senador Ted Kennedy. Ele se levantou. Em seguida, o cavalheiro elegante ao lado dele se levantou. Não demorou muito tempo até que o lugar inteiro estivesse dançando. Dei uma olhada para o lugar onde estavam o presidente e a Sra. Bush, e a secretária de estado Rice. Eles estavam em pé, também, cantando cada palavra. A música é algo que vai além das linhas partidárias.

O último ato do show do tributo foi um grupo coral de meninos da Inglaterra chamado Libera. Eles subiram ao palco vestindo robes brancos e cantaram “Love and Mercy”. A coisa ia ficando cada vez maior. Todos estavam chorando. Quando terminaram, deixando cair várias bolas de

praia do teto, eu consegui sentir o quanto a noite havia sido poderosa para todos os presentes, não apenas para mim. Tive muitas noites maravilhosas na minha vida, mas aquela foi uma das melhores. Em um determinado momento passei os olhos pela plateia e vi Smokey Robinson no corredor, quase de frente para mim, aplaudindo com força e sorrindo.

...

A ideia de América que fazia parte da premiação do Kennedy Center sempre permeou a banda. Um dos maiores sucessos dos Beach Boys na parte central dos anos 1970 chamava-se *Spirit of America*. As pessoas construíam sua ideia sobre a América, especialmente a Califórnia, com base nas coisas a respeito das quais falávamos em nossas músicas. Não éramos os únicos artistas que faziam isso, é claro. Em 2009 eu estava fazendo um show beneficente no Count Basie Theatre em Red Bank, Nova Jersey. Durante todo o tempo do nosso espetáculo, havia um cara sentado em uma cadeira dobrável na lateral do palco. Eu me sento na lateral do palco às vezes durante a passagem de som, e então estava prestando certa atenção naquele cara. Não consegui identificar quem ele era a princípio. Não conseguia vê-lo muito bem do palco. Mas ele definitivamente era alguém; todos que passavam por ele o cumprimentavam com um aperto de mão.

Descobri que era Bruce Springsteen. Estava bem discreto ali, na lateral do palco. Era quase como se estivesse fazendo anotações. No fim do show ele subiu ao palco e sentou-se conosco; tocou guitarra em “Barbara Ann” e cantou as harmonias em “Love and Mercy”. Lembro-me de me virar e vê-lo em pé ao lado de Taylor Mills, nossa bela e loira *backing-vocal*, e de pensar que todos os cantores têm momentos em que são apenas rapazes (ou moças) diante dos microfones. Não importa o quanto são famosos. Eles ainda têm que ir até o microfone e cantar. Bruce veio conversar comigo depois e ficou por ali durante algum tempo. Disse algumas coisas muito gentis sobre a banda e como ela se encaixava na música. Disse que as canções eram obras-primas americanas. Foi muita gentileza dele dizer isso. Ele mesmo escreveu algumas dessas.

Depois disso, depois do Kennedy Center, depois de *Lucky Old Sun*, Ray veio a Los Angeles para me visitar. Não trouxe pizza dessa vez. Nós fomos

à Beverly Glen Deli, lugar aonde eu gosto de ir. Já faz quinze anos que frequento. Eles têm um enorme cardápio, com várias opções, e tudo é bom. Estávamos jantando e a minha mente estava devaneando um pouco enquanto Ray falava. Eu pensava em filmes – primeiramente, no filme *O despertar de Rita*, com Michael Caine e Julie Walters. A atuação dele foi brilhante, eu achava. Em seguida, comecei a pensar sobre *Num lago dourado* e no quanto devia ter sido estranho para Jane Fonda trabalhar com seu pai; em seguida, comecei a pensar em *A força do destino*, que tinha aquela música maravilhosa, “Up Where We Belong”. Jack Nitzsche, que fez “The Loney Surver”, foi coautor daquela música. Joe Cocker a cantou. Pensar em Joe Cocker me fez pensar em “You Are So Beautiful”, e isso me fez pensar em uma música mais antiga: “I Was So Young (You Were So Beautiful)”. Não era uma música que eu conhecia muito bem, mas lembro-me de tê-la ouvido. Era uma das primeiras músicas de George Gershwin. Isso me fez pensar em outra coisa.

– Oh, não – eu disse.

– O que foi? – perguntou Ray.

– Eu assinei um contrato para fazer um álbum de Gershwin. Era uma piada, mas não completamente. Eu havia lembrado e depois esquecido.

– Como assim? – indagou Ray.

– Você sabe, um álbum com músicas de George Gershwin no qual eu iria fazer os arranjos e cantar. Eles concordaram até mesmo em deixar que eu terminasse algumas das músicas inacabadas dele.

– Isso é ótimo. É maravilhoso.

Eu disse a Ray que teria que repassar todas as grandes canções de Gershwin e escolher aquelas que achava que iriam se encaixar bem com a minha voz e a minha banda. Eu vinha conversando sobre as músicas com Paul Von Mertens, que estava na minha banda e tinha ideias sobre quais das músicas seriam as melhores para o projeto. E então falei a Ray sobre o que havia lembrado:

– A gravadora precisa da primeira lista de músicas que eu posso querer gravar até terça-feira.

Já era quase terça-feira.

Nós terminamos de comer e depois Ray me levou para casa. Eu costumava morar bem perto de Shaquille O’Neal. Nunca cheguei realmente a socializar muito com ele. Eu o via entrar ou sair de um carro.

Paula Abdul e John Fogerty também moravam por ali. Mas nós havíamos construído a casa mais acima, naquela colina. Quando entramos, Ray foi até o computador e começou a recitar os nomes de músicas de Gershwin.

– Que tal “Summertime”?

– Definitivamente – eu disse.

– Que tal “It Ain’t Necessarily So”?

– Não estou muito certo em relação a essa. – Não era uma das melhores letras de Ira. Tinha uma *vibe* meio sombria, mas era uma música que eu gostava de cantar.

– Que tal “I Loves You, Porgy”?

– Sim, sim – eu disse. – Tenho que incluir essa. E tem que ser cantada de uma certa maneira. Você está anotando?

Ray se virou e me encarou com uma expressão séria.

– Anote você, Brian. O álbum é seu. Seria melhor estar com a sua caligrafia, não acha?

Peguei uma folha de papel e comecei a anotar todas as músicas que soavam bem para mim. Ray e eu trabalhamos na lista até que ele precisou ir embora naquela noite para pegar o avião de volta a Nova York.

Na manhã seguinte, acordei cedo e fui dar outra olhada na lista, mas não consegui encontrá-la. Liguei para Nova York para falar com Ray.

– Alô?

– Ray, você ficou com a lista? – eu perguntei. – Não consigo encontrá-la.

– Vou redigitar a lista para você.

– E depois?

– Depois eu a envio por fax. – Ele parou por um momento. – Você sabe usar a máquina de fax, não é?

– É claro que eu sei usar a máquina de fax.

Cerca de vinte minutos depois, a máquina começou a vibrar e zunir, e uma folha de papel saiu dela. Eu a peguei e liguei para Ray outra vez.

– Recebeu? – ele perguntou.

Eu disse que sim.

– Então está tudo certo?

– Bem... eu não estou conseguindo ler a sua folha. As letras estão pequenas demais e não consigo encontrar os meus óculos. Pode mandar de novo para mim com letras maiores?

Ray desligou enquanto eu estava falando, mas mandou-me aquele segundo fax também. As letras eram do tamanho perfeito. Consegui ler todos os títulos. E o melhor deles, aquele que eu sabia que daria início ao álbum, estava bem no alto: “Rhapsody in Blue”.

...

Quando comecei a trabalhar no álbum de Gershwin, Paul Von Mertens trabalhou junto comigo. Ele e eu já havíamos conversado um pouco sobre as músicas antes que Ray e eu elaborássemos a lista, mas conversamos cada vez mais a respeito delas. Falamos sobre o significado delas, quais poderiam receber novos arranjos sem desviar demais do original, e quais deveriam ser feitas exatamente da mesma maneira que foram gravadas originalmente. Escutamos versões antigas gravadas por muitos outros cantores. Ele me ajudou a decidir quais músicas funcionariam melhor para a minha amplitude vocal. Algumas delas tinham notas altas demais para a minha voz antiga, e eu não sei nem mesmo se teria condições de cantá-las quando era jovem. Paul, ele é um cara ótimo, e estuda tudo que Gershwin criou. Ele fez os arranjos de cordas e sopros em todo o álbum. Eu fiz alguns ajustes neles, reformei o que ele havia escrito, mas Paul foi o responsável pela maior parte do trabalho. Ele é muito bom. É o melhor da sua área.

Eu tinha Paul Von Mertens. Gershwin tinha o próprio Paul. Tinha Paul Whiteman, um maestro que tocou por todo o oeste, mas que foi a Nova York em 1920 para trabalhar para a Victor Records. Ele conheceu Gershwin lá, e os dois participaram de um show de jazz em 1923 com um cantor canadense. Acho que Gershwin tocou piano no show. Paul Whiteman foi para casa após o show e teve uma ideia: pedir a Gershwin que criasse uma peça musical que representasse a América. Gershwin não soube ao certo como faria aquilo, a princípio. Achou que talvez a ideia fosse grande demais, e que qualquer coisa que fizesse acabaria desabando sob o próprio peso. Sei exatamente o que ele sentiu. Mas algum tempo depois ele leu um artigo de jornal que dizia que Vincent Lopez, outro pianista e compositor em Nova York, estava prestes a fazer a própria versão, e Gershwin começou a pensar que talvez devesse fazê-lo. Enquanto estava num trem, viajando de Nova York a Boston, deixou a mente vagar

livremente, a pensar sobre o país e todas as coisas que o lugar criava mesmo sem compositores, e como um compositor seria capaz de organizar toda aquela energia em uma peça musical. A peça surgiu rapidamente depois disso, e Ira teve a ideia de chamá-la de “Rhapsody in Blue”.

“Rhapsody in Blue” foi a primeira peça de Gershwin que eu ouvi, ou pelo menos a primeira peça que ouvi que sabia ter sido composta por ele. Devo ter ouvido outras músicas cantadas por cantores populares ou cantores de jazz, mas um dia estava na casa da minha avó e ela tocou uma cópia de “Rhapsody in Blue”, a versão de Glenn Miller gravada em 1943. Eu devia ter dois ou três anos de idade, o que significava que o disco tinha somente um ano. Quando ela o tocou para mim, fiquei incrivelmente deslumbrado. Fui transportado para outro lugar. Eu simplesmente sorri e fiquei escutando, e tentei absorver tudo aquilo. Quando terminou, minha avó perguntou o que eu havia achado, e não consegui responder. Minha mãe perguntou a mesma coisa, e ainda assim não consegui responder. Acho que ainda estava tentando absorver tudo aquilo. Naquela época, era isso que eu fazia com a música. Minha mãe dizia que eu já era capaz de cantarolar e murmurar músicas inteiras quando era bem pequeno. Depois que ouvi “Rhapsody in Blue” aquela primeira vez, deixei a música tocar várias e várias vezes na minha cabeça, até conseguir cantarolá-la toda. Eu gostava do som que ela tinha, da maneira que as ideias fluíam e até mesmo do jeito que ele trabalhava com o irmão. Se tivesse que escolher um trecho favorito, escolheria o meio, a parte mais bonita. Os violinos tinham harmonias maravilhosas. Ele estava fazendo coisas maravilhosas com o jeito como os versos terminavam, com o modo de elas se disporem.

Na época eu não havia estudado Gershwin. Não sabia nada sobre como ele havia nascido Jacob, mas era chamado de George, da mesma forma que seu irmão nasceu Israel, mas era chamado de Ira. Eu não sabia nada sobre o teatro ídiche, ou como foi a sua vida no Lower East Side no início do século XX, ou o fato de que ele só começou a tocar piano aos dez anos de idade. No entanto, eu ouvia sua música, e isso me ensinou uma coisa desde cedo: que a música é perfeita. É o som levado a um patamar superior. Alguns grupos de rock n’ roll e serão lembradas. Espero que as minhas sejam. Mas tenho certeza de que Gershwin será lembrado. Sua música era muito especial. Ele era muito avançado musicalmente, uma pessoa à frente do seu tempo. Então talvez não seja simplesmente o fato de que ele será

lembrado. Talvez todas as outras pessoas cheguem ao nível dele e comecem a escutar as coisas como ele escutava.

Eu queria mostrar às pessoas as ideias de Gershwin quando fiz o disco, mas também queria mostrar as minhas ideias às pessoas. De certa maneira, as escolhas que Paul e eu fizemos foram uma espécie de segundo *SMiLE*, outro retrato da América, mas com as peças do quebra-cabeça de Gershwin ao invés das minhas. Isso significava que eu tinha que mudar as coisas. Gravei “Rhapsody in Blue”, mas a mudei um pouco. O tom original era alto demais. Eu a coloquei em dó, um pouco mais baixo. Achei que o som ficou ótimo assim. “I Loves You, Porgy” foi uma chance de tentar capturar o clima de uma espiritualidade negra. Deixei a letra no feminino; algumas pessoas mudam as palavras, mas isso não seria justo com Ira, e queria fazer uma homenagem a ele.

Algumas vezes eu tentei alcançar uma *vibe* que evocasse o verão, não somente em casos óbvios, como em “Summertime”, mas também em “I Got Plenty o’ Nuttin’”. Outras vezes foi preciso encontrar o nível do som, como em “Love is Here to Stay”. Foi um verdadeiro prazer cantar essas melodias. São músicas doces e sensíveis. Cantei de uma maneira diferente daquela que usava para cantar as músicas dos Beach Boys ou as minhas. Em “They Can’t Take That Away from Me”, tentei fazer a minha voz transmitir a ideia principal, que é a de que você deve se apegar com força ao que tem. Ela tem uma batida característica, assim como “Little Deuce Coupe”, e por isso consegui entrar sem demora nela. E em “Someone to Watch Over Me”, nós gravamos a faixa com um cravo e chegamos a um *feel* próximo de “Caroline, No”. Voltando a Gershwin e à música americana daquela época, tive que passar por uma grande parte da música que eu mesmo criei, e isso foi uma experiência bastante interessante.

...

Quando penso num arranjo para uma música, eu não o coloco no papel imediatamente. Outras pessoas fazem montes de anotações. Paul McCartney fazia desenhos coloridos mostrando onde todos os instrumentos deveriam entrar na mixagem; alguns foram publicados nos encartes de um dos seus álbuns, e achei que eram excelentes. Não sei desenhar direito, embora às vezes fizesse pequenos desenhos para os

singles. Desenhei um rádio transistor certa vez para a capa do EP *Mount Vernon and Fairway*, e também desenhei a capa do single de “Love and Mercy”, mas não desenho muita coisa para as minhas músicas. O processo é mais mental comigo.

Eu estava sentado diante da mesa de som. Estávamos gravando as músicas de Gerswhin. Eu permanecia em silêncio; não tinha nada para dizer, realmente. Olhava fixamente para a mesa. Talvez dez minutos tenham se passado, embora alguém tenha me dito que foi uma hora. Outra pessoa disse:

– Temos que andar com isso. O que você está fazendo?

– Estou trabalhando – respondi.

Eu estava compondo o arranjo na minha cabeça. Posso gravar um vocal e depois descascá-lo. Posso baixar o volume de um canal para que consiga ouvir outro canal isoladamente.

Quinze minutos depois, levantei-me da mesa de som. Talvez não tenham sido apenas quinze minutos. Fui até o piano, embora nem sempre fosse para tocar o piano. Era para cantar a linha melódica, demonstrar as harmonias e mostrar todas as partes das músicas. Queria me certificar de que todos no estúdio me ouviam e entendiam o que eu queria dizer. Tentava ser específico, mas não técnico demais. “Quero uma melodia *chunk-a-chunk-a*”, eu diria. Ou recitaria os ritmos em voz alta: “Quero que vocês toquem *boom, boom-boom boom*”.

Eu podia ser técnico também. Fui técnico na época em que fizemos *Pet Sounds*, e fui técnico às vezes no disco de Gershwin. Quando estávamos gravando “Summertime”, interrompi a sessão e olhei para Todd Sucherman, o baterista.

– Não, Todd. Quero que você bata na caixa três vezes. Todos os outros vão parar no compasso sessenta e oito.

Fomos até o estúdio Ocean Way Recording em Hollywood, que antigamente se chamava United Western, para gravar essa faixa. Eu adoro esse estúdio por causa do seu design. Estava gravando o vocal de “Someone to Watch Over me”. Fizemos o primeiro *take*.

– É esse o *take* – eu disse.

Melinda e Mark Linett estavam no estúdio, e olharam para mim com uma expressão meio confusa no rosto – e sem nada que indicasse apoio em seus semblantes.

– Por que não tentamos mais um? – indagou Melinda.

– É esse – eu disse. – Estou ouvindo. Tenho certeza.

Eles ainda não pareciam estar convencidos. Chamei Ray para desempatar a questão.

– Ray, o que você acha?

– Acho que você tem algo melhor aí dentro – comentou ele.

Eu tentei novamente. Estou disposto a tentar.

...

As duas novas músicas eram as mais intensas. Os herdeiros de Gershwin permitiram que eu trabalhasse com fragmentos e os transformasse em músicas. Uma delas era chamada “Will You Remember Me”, e a outra era “Say My Say”. Scott Bennett escreveu a letra, eu acrescentei algumas novas melodias, e nós a transformamos em duas novas canções, “The Like in I Love You” e “Nothing But Love”. Eu particularmente gostei da letra que ele escreveu para “The Like in I Love You”. É uma canção de amor, mas uma que fala sobre como o amor não é somente um grande sentimento, porém vários pequenos sentimentos que vão se somando no decorrer do tempo.

I see your picture coming through
The story's always you
It's more than harmony
When you sing with me
It's an entire symphony⁵¹

A outra parte bonita da música é quando Scott escreve sobre como as ideias acontecem na arte. Você tem que estar disposto a olhar para todos os lados na sua vida.

The pain in painting
The muse in music⁵²

E a dor na música também; mesmo que as músicas de Gershwin possam ser leves e sofisticadas, elas também podem alcançar algumas das partes mais assustadoras da música. Em alguns dias, durante a gravação, ouvi

vozes ou senti como se não estivesse conseguindo manter as coisas completamente sob controle, e a música realmente me ajudou a conseguir encontrar novamente o meu centro. Ouvir as melodias de Gershwin ou mesmo terminar algumas delas podia ser tão satisfatório quanto compor minhas músicas. Perguntava-me o que aconteceria se ele pudesse voltar e ouvi-las. O que ele diria? Tenho a esperança de que diria que estavam ótimas. Espero ter feito a coisa certa pela obra dele.

...

Gershwin faz cantores. Em 2001, durante a época do show-tributo em minha homenagem no Radio City, fiz alguns amigos irem até um lugar um pouco mais afastado para um show de cabaré. Não falei a eles a quem íamos assistir. Era Rosemary Clooney. Ela gravou um disco no final dos anos 1970 em que cantava canções de Gershwin. Os repertórios que escolhemos não tinham muitos pontos em comum, exceto por nós dois termos gravado “Love Is Here to Stay” e “You Can’t Take That Away from Me”.

Tony Bennett estava na plateia. Eu estava vestindo jeans e uma camisa de flanela. Depois do show, nós fomos aos bastidores. Rosemary ergueu o rosto.

– Santo Deus, é Brian – disse ela. – Quando você vai escrever uma música para mim?

– Deixe comigo. Vou compor uma balada.

Ela faleceu pouco tempo depois daquilo. Não cheguei a compor uma música para ela, mas, de certa maneira, todas as músicas eram para ela. Quando gravou “Tenderly” em 1956, ela me ensinou a cantar. Nunca vou me esquecer disso.

...

O projeto com as músicas de Gershwin vendeu tão bem que a gravadora nos pediu para fazer um segundo álbum. A gravadora era a Disney, e isso levou a uma nova ideia, que envolvia pegar músicas dos filmes da Disney e dar a elas o mesmo tratamento dado às canções de Gershwin.

A Disney era uma grande fonte de tudo para mim. Lembro-me de quando a Disneylândia foi inaugurada em Anaheim. Eu tinha treze anos.

Era uma coisa maravilhosa. Lembro-me de amigos que foram até lá. Era como um país totalmente diferente dentro da América, mas de algum modo ainda mais americano. Fui com Carnie e Delanie quando elas eram pequenas. Lembro-me melhor de ir com Daria e Delanie. Estávamos saindo de uma loja de doces, e Daria estava com um enorme quebra-queixo e Delanie com um pirulito gigantesco. Perguntei se elas gostariam de dividir, e então dei uma mordida enorme no quebra-queixo e outra mordida enorme no pirulito.

O parque de diversões da Disney era um grande negócio, mas os filmes eram algo ainda maior. A primeira onda de desenhos animados foi lançada antes de eu nascer ou quando eu ainda era bebê: *Branca de Neve* em 1937, *Pinóquio* em 1940, *Dumbo* em 1941. *Bambi* chegou aos cinemas em agosto de 1942, quando eu tinha somente dois meses. Eu não os vi. Mas houve uma nova rodada cerca de dez anos depois – *Cinderela* em 1950, *Alice no País das Maravilhas* em 1951, *Peter Pan* em 1953 –, quando eu tinha a idade perfeita, e mais clássicos na década de 1960, como *Mary Poppins* e *Mogli, o menino lobo*. Lembro-me de ver esses na TV quando minhas filhas eram pequenas, também quando vi alguns dos filmes da década de 1940. Uma coisa que esses filmes faziam era dar ótimas músicas às plateias. Isso vai desde as músicas mais novas de Randy Newman, que me deixam maravilhado, até algumas das músicas mais antigas, como “Baby Mine”, de *Dumbo*. “Baby Mine” era linda. Tem uma bela melodia e é muito divertida de cantar. É uma das minhas gravações favoritas naquele disco. Paul e eu cuidamos das seleções e dos arranjos, da mesma maneira que havíamos feito no disco de Gershwin. Tentamos encontrar as músicas nas quais a minha voz se encaixaria bem, ou músicas em que eu poderia transmitir a mesma emoção com um novo arranjo.

Como havia muitas lindas canções da Disney e muitos filmes, tentamos selecionar somente uma música de cada filme. Isso deixou as coisas meio difíceis. Havia muitas músicas maravilhosas que os irmãos Sherman compuseram para *Mary Poppins*, mas escolhemos somente “Stay Awake”. Essa é a minha música preferida no álbum da Disney. Adoro os acordes, e acho que o vocal que gravei é um dos melhores de toda a minha carreira solo. De *Mogli, o menino lobo* nós gravamos “The Bare Necessities”, que foi a única música que os irmãos Sherman não escreveram para esse filme. “As necessidades mínimas da vida vão chegar até você” – esse trecho

realmente tocava na minha alma. Essa foi escrita por Terry Gilkyson, que também escreveu “Memories Are Made of This”, uma linda música que foi gravada por Dino, Desi e Billy – um grupo do qual Billy Hinsche participou com o filho de Dean Martin, Dean, e o filho de Desi Arnaz, Desi. Eu gostava muito desses rapazes. Dois deles eram meus cunhados; Carl casou-se com Annie Hinsche primeiro e depois com Gina Martin. Billy e eu compusemos o último single do grupo, “Lady Love”. A música saiu em 1970, na mesma época em que Elton John lançou “Your Song”. Essa era a única exceção de todo o disco da Disney – não eram Dino, Desi e Billy, mas Elton John. Fizemos duas das músicas que ele compôs com Tim Rice para *O Rei Leão*. Gravamos “Can You Feel the Love Tonight”, que era uma grande balada e que tornamos menor, ainda mantendo a letra espiritualizada, e “I Just Can’t Wait to Be King”, que fizemos no estilo dos primórdios do rock n’ roll, com uma batida característica. Dessa letra eu não gostei muito. Ela me constrangia um pouco. Era egocêntrica demais. Gostei de “Colors of the Wind”, de *Pocahontas*. Como o vento pode ter cores? É uma letra bastante pitoresca.

Fechamos o disco com “When You Wish Upon a Star”, de *Pinóquio*, da qual Dion e os Belmonts haviam feito um cover em 1960. Eu estava pensando na versão deles quando escrevi a minha primeira música, “Surfer Girl”, e quando pensei nela outra vez percebi o quanto a letra era importante para mim. Era uma das músicas que sempre estiveram comigo, desde que eu era criança. Quando mostrei a lista de faixas para as pessoas, alguns imaginaram se “When You Wish Upon a Star” era a minha maneira de dizer adeus às gravações, se eu estava dando um fim nas coisas enquanto voltava ao início. Acho que provavelmente podiam ter pensado isso sobre quase qualquer canção final em qualquer disco que eu pudesse ter feito àquela altura. Muitas coisas pareciam ser maneiras de encerrar.

Você poderia pensar que, quando eu cheguei aos sessenta, sabia de tudo que havia para se aprender sobre cantar, mas isso acabou não sendo verdade. Eu continuei aprendendo, e muito desse aprendizado tem a ver com um desaprendizado. Na década de 1960, eu era absolutamente obcecado pela minha voz. Tinha verdadeira obsessão pelo modo como ela soava, especialmente nas partes mais agudas. Hoje em dia já não canto notas tão agudas, uso minha voz meramente como um instrumento para transmitir amor e boas vibrações. O álbum de Gershwin me ajudou muito

com isso porque eu estava cantando músicas que muitos grandes cantores gravaram antes de mim, e com o álbum da Disney ocorreu da mesma forma. Esses dois álbuns têm alguns dos melhores vocais principais que já fiz em toda a minha carreira solo.

O disco da Disney tem outro lugar em que se encontra com as outras músicas que fiz. Havia uma canção em *Surf's Up* chamada “Disney Girls (1957)”. Não fui eu quem a compôs, mas Bruce Johnston. Foi uma das músicas que ele fez que se tornou bem famosa. Não era sobre nenhuma garota específica da Disney, como Annette ou Darlene. Era sobre como certas partes da cultura americana eram mitos que mantinham as pessoas afastadas da realidade.

Oh, reality, it's not for me
And it makes me laugh
Oh, fantasy world and Disney girls
I'm coming back⁵³

Era uma música sobre nostalgia, mas não necessariamente a parte boa da nostalgia. O cara da música adora poder pensar na Disney, em Patti Page e Tootsie Rolls, mas essas coisas não fazem mais parte da sua vida. O cara está preso no tempo e tentando voltar a algo que não era nem mesmo real em primeiro lugar. Eu sempre achei que aquela era uma música triste, mas ainda assim excelente. O álbum que fiz para a Disney era diferente. Não era realmente sobre a ideia da Disney, mas sobre todas aquelas grandes músicas que, por obra do acaso, foram incluídas nos filmes da Disney. Eu poderia atualizar as músicas com novos arranjos. Podia combinar músicas velhas e novas. Ninguém estava preso no tempo.

...

O álbum com as músicas da Disney também foi o capítulo final de uma série de álbuns que pareciam muito diferentes, mas que eram todos mais ou menos a mesma coisa. Esses quatro álbuns – o remake ao vivo de *SMiLE* e também *Lucky Old Sun*, o álbum de Gershwin e, finalmente, o álbum da Disney – foram todos modos de ver a América. *SMiLE* era sobre como a América pensava sobre si mesma, como se inventava e o que pensava a respeito de si conforme avançava para o oeste. *Lucky Old Sun*

era predominantemente sobre a Califórnia, mas na verdade era sobre toda a América. Gershwin compôs principalmente sobre Nova York, mas estava escrevendo acerca de toda a América. E a Disney era algo que todo mundo tinha em comum. As notas do encarte do disco da Disney mencionavam isso. Diziam que o disco era como um encontro entre duas pessoas que criaram a ideia que a América tem sobre a Califórnia, eu e Walt Disney. A arte da capa mostrava um furgão de surfistas dirigindo rumo ao sol poente, e o sol tinha orelhas de camundongo como as do Mickey. Era meio estranha.

O disco de Gershwin e o da Disney são os que eu mais escuto no carro. Não sei se isso acontece porque não gosto de escutar as músicas que compus ou porque adoro o jeito que canto naqueles álbuns, mas eu gosto de ouvi-los. Escuto o rádio para ouvir as músicas de outras pessoas, também, e de vez em quando uma delas acaba se destacando e chama a minha atenção. Certa vez eu estava dirigindo com alguém, talvez Carnie, e “Baby Come Back”, da Player, começou a tocar no rádio. Não é uma banda da qual as pessoas se lembram com muita frequência, mas eu adorava aquela música. É assim que as músicas funcionam comigo. Não escolho uma banda por sua reputação ou por quantos discos está vendendo. Procuro escutar um tipo de mágica que dá energia a todos que estão escutando. Ouvi essa energia na canção de Michael McDonald, “What a Fool Believes”. E também a ouvi em Diana Ross e em quase todas as canções de Marvin Gaye. Eu a ouvi em uma música chamada “Pretty Little Angel Eyes”, que foi produzida por Phil Spector e cantada por um cara chamado Curtis Lee. Isso foi ainda em 1961. Nem sei se esse cara chegou a gravar outros discos, mas aquele disco foi excelente. Era um ótimo cantor.

Esses são grupos ou cantores americanos. Não estou dizendo que haja algo de errado com cantores e grupos britânicos. Eu amava os Beatles. Amava os Stones. Amava The Who. Se “London Calling” estivesse tocando no rádio, eu não o desligava. No entanto, há algo especial sobre a música americana que não tenta imitar a música britânica, a música americana que tenta simplesmente ser ela mesma. É como aquilo que Van Dyke falou sobre *SMiLE*. É uma música que não enfia o focinho no cocho britânico.

Rápido, rápido, rápido, rápido, pessoal/Venham ao circo Beach Boy/O melhor espetáculo da cidade/Rápido, rápido, rápido, só dez centavos, pessoal/Uma moeda fina, só um décimo de um dólar.
Vejo a sua imagem chegando/A história é sempre você/É mais do que harmonia/Quando você canta comigo/É toda uma sinfonia.
A dor na pintura/A musa na música.
Oh, a realidade não é para mim/E ela me faz rir/Oh, mundo de fantasia e garotas da Disney/Estou voltando.

9| Tempo

After it's all been said
The music spinning in our head
Can't forget the feeling of
The magic of that summer love
Ooh, I wanna take you there
Do you wanna turn back the pages
Memories in photographs
The world is changed
And yet the game is still the same
"Isn't It Time"⁵⁴

No decorrer dos anos, eu fui à Austrália tantas vezes quanto pude. Fui até lá com os Beach Boys nos anos 1960 e adorei o lugar, e continuo adorando. O lugar tem uma *vibe* ótima. Sydney é uma grande cidade. As pessoas são surfistas, então elas entendem a nossa música. Os motoristas de táxi são muito gentis. Eu levei a versão ao vivo de *Pet Sounds* para lá, e no decorrer dos anos tentei voltar sempre que pude. Quando estive na Austrália com a minha banda para a turnê ao vivo do *SMiLE* em 2004, eu me hospedei no InterContinental hotel, que tem vista para o porto de Sydney, a ponte Victoria e a Sydney Opera House, meu salão de shows favorito em todo o universo. Há um *lounge* muito bom no trigésimo segundo andar do hotel onde você pode pedir um prato chamado macarrão Hokkien; acho que eu comia isso pelo menos duas vezes ao dia lá. A área do porto tem uma *vibe* muito agradável. Você pode sair a pé do InterContinental e caminhar até a Opera House, e dali pode pegar uma bela trilha com um parque em um dos lados e o porto do outro. Há australianos das tribos nativas relaxando pelo lugar e tocando *didgeridoos*, um longo instrumento de tubo que tem um som bem grave de uma nota só e que ressoa como uma gaita que toca os tons mais baixos. É um ótimo lugar

para se exercitar, e eu caminho por ali todos os dias quando estamos em Sydney.

Um dia eu saí para caminhar com Jeff Foskett, que naquela época era o meu assistente nas turnês, além de ser o meu braço direito quando estávamos no palco. Um pouco mais distante da Opera House há uma praça com um memorial com lajotas para os soldados que morreram nas guerras. Eu estava observando todos os nomes, pensando nas batalhas e nos soldados. Subitamente, sob os meus pés, vi uma lajota que homenageava a memória de um cara chamado Ray Lawlor. Conteí isso para Ray, e quando ele chegou a Sydney eu o acompanhei até lá e mostrei a ele. Conversamos sobre o quanto era estranho que as pessoas com o mesmo nome que o seu nascessem, envelheciam e morriam. Era estranho, mas era a coisa mais normal do mundo. O tempo acontecia.

Eu sempre soube isso a respeito do tempo, e sempre compus acerca disso. “When I Grow Up (To Be a Man)” era exatamente sobre esse assunto. Os Beach Boys gravaram essa música no verão de 1964. Eu havia acabado de completar vinte e dois anos. Era um homem solteiro prestes a se casar. Nosso voo para Houston ainda estava a quatro meses dali. A banda reservou o estúdio da United Western Records por cerca de uma semana e gravou a música. Havia muita pressão sobre nós porque seria o próximo single depois de “I Get Around”, que foi o nosso primeiro grande sucesso. E havia chegado ao primeiro lugar das paradas no fim de semana do feriado de 4 de julho. Deve ter sido tocado em todos os churrascos.

Um mês depois, nós voltamos ao estúdio para gravar a sequência. Era somente a banda principal – eu e meus irmãos, junto com Mike e Al. Eu finalizei a gravação do instrumental, e em seguida nós começamos a escrever a letra. Escrevi a maior parte e Mike contribuiu com um pouco também. Estávamos nos esforçando bastante para pensar em ficar mais velhos. Estávamos tentando imaginar as coisas que aconteceriam no futuro, e se iríamos reconhecer as pessoas nas quais nos tornamos. Quando se está diante de um espelho, você está mudando. É como num filme. Mas com que velocidade você está mudando? Isso faz voltar a outra música.

When I grow up to be a man
Will I dig the same things that turn me on as a kid?
Will I look back and say that I wish I hadn't done what I did?

Era uma música divertida de cantar e acho que meu desempenho foi aceitável, embora eu pense algumas das mesmas coisas sobre “When I Grow Up (To Be a Man)” que penso sobre “Let Him Run Wild”. A minha voz vai ficando cada vez mais aguda até parecer que estou choramingando. A música perde um pouco da meiguice que precisa ter. Durante a música nós começamos uma contagem regressiva, ou melhor: uma contagem progressiva. Entre os versos, os vocalistas de apoio começavam a enumerar as idades, saltando de dois em dois, começando com catorze. A idade vai subindo até o último refrão, e chega até mesmo a continuar depois dele – conforme o volume da música vai diminuindo, os vocais de apoio continuam contando. Chegam até trinta e um. Acho que essa foi a maior idade que conseguíamos imaginar naquela época. Como eu disse, estava somente com vinte e dois anos. Aquilo estava muito adiante no futuro. Naquela época, trinta era uma espécie de número mágico. Não se confiava em ninguém com mais de trinta. Não era possível imaginar aquilo, de verdade.

Quando eu fiz trinta e um, era o ano de 1973. Eu estava entrando de cabeça na depressão e nas minhas drogas. Às vezes tinha a sensação de que todos estavam certos, que essa era uma idade perto do fim da vida, mas muitas coisas não haviam nem começado. O Dr. Landy não havia surgido para me tratar pela primeira vez. Eu não terminara o meu primeiro casamento com Marilyn, ou começara o segundo com Melinda. Não gravara “Johnny Carson”, “Love and Mercy” ou *Lucky Old Sun*. Havia ouvido “Rhapsody in Blue”, mas não conseguia nem mesmo imaginar que alguém me deixaria fazer a minha versão dela.

Agora já se passou bem mais que essa quantidade de anos. A contagem de “When I Grow Up (To Be a Man)” continua avançando. Pareço mais novo hoje do que quando era mais jovem, de certa maneira. Nos anos 1980 o meu queixo tinha uma aparência muito feia, como um pescoço de peru, e o Dr. Landy não gostava nada disso, então fiz uma cirurgia plástica. Também aproveitei para dar um jeito nas bolsas que ficam sob os olhos. Eu até percebi o que ele estava fazendo, mas os fatos eram claros. Eu não era mais jovem. Não era mais capaz de andar por aí como queria. Acho

que não conseguiria arremessar uma bola de beisebol a mais de sete metros de distância. Olho no espelho agora e penso em todas as coisas que aconteceram. Especialmente, uma coisa aconteceu. Eu cresci e me tornei um homem.

Será que olho para trás e digo que gostaria de não ter feito algumas coisas que fiz? É claro que sim. Eu gostaria de não ter usado drogas. Isso complicou as coisas. Gostaria de ter passado mais tempo, ou aproveitado o tempo de maneira diferente, com Carnie e Wendy. Será que gosto das mesmas coisas que gostava quando era criança? Eu amo o rádio. Tento sair para caminhar todos os dias. Algo que percebo conforme vou envelhecendo é que, às vezes, você pode experimentar coisas novas ao experimentar coisas tão velhas que se tornam novas outra vez. Alguns anos atrás, eu, Melinda e as crianças fomos a um lugar em Laguna Beach. Você fica no alto dos penhascos, mas pode descer e chegar até o mar. Eu estava observando as crianças brincarem e decidi entrar na água. Fazia quarenta anos que eu não entrava no mar. Foi uma sensação tão deliciosa que não consegui sair. Era o início da tarde, e depois o fim da tarde, e continuava querendo ficar ali. Durante quarenta anos eu me mantive longe do oceano, mas finalmente voltei a entrar.

– Não consigo acreditar que passei tanto tempo sem fazer isso – eu disse.

...

Durante quase vinte anos eu fiquei longe da banda. Os Beach Boys não trabalhavam juntos, na realidade, desde o fim dos anos 1990. Nós gravamos aquele álbum country com Joe Thomas, *Stars and Stripes*, e depois meio que paramos. Sempre havia reedições e relançamentos de álbuns antigos, quase todos os anos, e eles foram ficando mais grossos e mais bonitos. Geralmente havia um sol em algum lugar da capa. A maioria deles eram as mesmas músicas com novos arranjos, embora no fim de 2011 a Capitol tenha lançado um conjunto bem maior: *The SMiLE Sessions*. Era uma caixa gigante com nove discos que traziam tudo que eu fiz em 1966 e 1967. Foi incrível ver tudo aquilo em um mesmo lugar. Não consigo acreditar que fiz aquele trabalho. Como consegui? Havia muita música, muitas ideias, muitas seções. Não é de se espantar que eu tenha

me perdido no meio do trabalho. Quando penso sobre o projeto, em qualquer forma, o que mais me impressiona são os nossos vocais. São incrivelmente espirituais. Acho que são os melhores vocais que os Beach Boys já cantaram, e definitivamente os mais criativos. Para mim, *The SMiLE Sessions* é uma caixa fantástica, mas gosto da versão que fizemos em 2004. Nessa ocasião, o álbum foi finalmente completado. É quando o peso foi definitivamente removido dos meus ombros. Mas o *box set* é ótimo também.

Enquanto todos esses discos estavam sendo lançados, eu vi alguns dos rapazes algumas vezes. Mas estávamos envelhecendo. Sempre havia um “Beach Boys” na estrada em algum lugar, porém eu não tinha nada a ver com aquilo na maior parte dos anos. Mike era o dono do nome. Ele tomou posse da marca durante o tempo em que eu não estava saindo em turnê e ficou com ele para si. De certa maneira, eu não achava que isso seria um problema, embora não soubesse o que significava haver um Beach Boys sem a presença de Dennis, Carl ou a minha. Acho que eles estavam viajando e cantando as músicas que as pessoas amavam, o que era ótimo para quem iria ouvi-los. Eu estava fazendo a mesma coisa com a minha banda.

Em um Dia de Ação de Graças, fui até a casa de Mike nos arredores de Reno. Saímos juntos para fazer uma caminhada. Conversamos sobre a vida e também sobre discos. Sempre conseguíamos conversar a respeito de velhos discos, os nossos e os de outras pessoas. Isso sempre nos deixou felizes. Mike estava me falando sobre as músicas que ainda queria cantar.

– Quero fazer uma versão de “Chapel of Love” – disse ele.

Era a música que estava no topo das paradas antes de conquistarmos o primeiro lugar com “I Get Around”. Havíamos incluído essa música em *15 Big Ones*. Eu cantei naquela faixa. Acho que Mike queria cantar a própria versão.

– Certo, vamos gravá-la – eu concordei. No entanto, nunca chegamos a fazer isso. Depois, em 2011, perto do fim do ano, alguém ligou para o meu escritório e disse que 2012 era o quinquagésimo aniversário dos Beach Boys, se o disco *Surfin’ Safari* fosse considerado o início. Se você contasse a música “Surfin’” como o início, o quinquagésimo aniversário seria em 2011. E se considerasse a época em que ensinei “Ivory Tower” aos meus irmãos como o início, o quinquagésimo seria em 1998. Mas

2012 era um ano bom o suficiente para chamar de quinquagésimo. As pessoas das gravadoras queriam saber se eu consideraria a hipótese de me juntar novamente com Mike, Al e Bruce para gravar um novo álbum e fazer uma turnê para celebrar.

No início não gostei da ideia, achei que daria muito trabalho. O maior problema com a ideia de uma reunião sempre seria o fato de não sabermos se eu seria capaz de aguentar Mike. Eu sabia que a mesma coisa aconteceria num quinquagésimo aniversário. Muito da energia da banda no palco vem de Mike. Ele é o melhor para fazer isso, mas também é um cara intransigente que passa muito tempo tendo ideias fortes sobre o próprio ego. Nós passamos tempo demais indo aos tribunais. Nos anos 1990 ele ficou enraivecido pela maneira que Tony Asher e Van Dyke Parks foram creditados nos primeiros discos, e pediu para que seu nome tivesse uma inclusão maior. Agora, no *Wild Honey*, ele recebe os créditos em todas as músicas, até mesmo em “Mama Says”, embora essa parte tenha surgido do que Van Dyke escreveu para “Vega-Tables” em *SMiLE*. E depois, em 2005, houve um processo sobre o CD que saiu na Inglaterra. Esse episódio me deixou mais irritado e confuso porque eu não conseguia compreender o que estava havendo. Parecia ser somente por causa do ego. Tudo isso estava me irritando, e eu não havia nem mesmo concordado em sair em turnê ainda. Mas conversei com Melinda, conversei com alguns amigos e decidi que havia mais motivos para fazer as pazes do que para declarar guerra.

Quanto mais se aproximava a data de sair em turnê, mais eu começava a me lembrar de histórias antigas. Em 1964, nós estávamos fazendo um show em Seattle e Mike estava agindo da maneira habitual, conversando com a plateia, empolgando todo mundo. Havia muitos microfones instalados no palco, e ele pegou um deles com uma mão e um segundo microfone com a outra mão. Foi bem engraçado, ele com os braços abertos entre os dois, e começou a fazer um ruído estranho para acompanhar sua performance. Estávamos rindo feito loucos. Depois de um minuto, mais ou menos, Al Jardine começou a ficar preocupado.

– Ei, acho que alguma coisa está errada – disse ele. Al se aproximou de Mike e, com um chute, arrancou um dos microfones da mão de Mike.

– Meus braços! – Eles estavam roxos. Mike quase havia sido eletrocutado. Outra vez, no meio de um show, Dennis jogou uma baqueta

sobressalente em Mike e o acertou nas costas. Mike cobriu o microfone com a mão e disse:

– Dennis, vamos lá para trás.

Os dois saíram para a coxia e começaram a brigar, bem no meio do show. Dennis ganhou. Mike devia saber que isso aconteceria, mas não aprendeu a lição quando desafiou Dennis para uma queda de braço durante “Surfin’ Safari”, e não aprendeu quando chamou Dennis para brigar na coxia do palco. Depois da briga, os dois voltaram e terminaram o show.

Eu não consigo me lembrar de tudo. Havia coisas demais para lembrar. Mas eu gostava das lembranças que voltavam. Gostava de pensar nelas. Elas afastavam meus pensamentos de outras coisas, como as minhas costas. Eu tive dor nas costas de maneira mais ou menos presente durante anos, porém naquela época a dor estava constante, o tempo todo, pior do que em todas as outras vezes. Nos meses que antecederam a turnê, eu estava tendo problemas até para andar. Tinha que me encurvar quando caminhava, e às vezes sentia que havia pontos dormentes em minhas mãos. Houve uma noite em que Melinda e eu iríamos sair para jantar com Ray, e eu não consegui sair do carro.

– Você está bem?

– Estão dizendo que pode ser Parkinson – eu falei.

Ray ficou chocado, mas não tão chocado. Ficou em silêncio e permaneceu atrás de mim para observar como eu estava me movendo. Quando estávamos sentados e comendo, ele passou algum tempo sem dizer nada.

– Escute – disse ele, finalmente. – Se for isso mesmo, não é a pior coisa do mundo. Ninguém morre por causa do Mal de Parkinson. Você não tem mais vinte anos. As pessoas geralmente morrem por outras causas quando ainda têm Parkinson.

Eu fiz que sim com a cabeça, mas não estava realmente prestando atenção, especialmente porque os médicos não haviam dito realmente que eu podia estar com o Mal de Parkinson. Eu estava apenas testando a ideia. Queria ouvir alguém me dizer que tudo ia ficar bem, como o meu pai fez na montanha-russa de Long Beach Pike. Após algum tempo, o Mal de Parkinson foi descartado, o que eu já sabia. Eu estava fazendo uma espécie de teste com o meu amigo e também testando a pior notícia possível na

minha cabeça. A notícia real era melhor, mas não muito melhor. Era estenose espinhal, que Carl também tinha. Era terrível.

No entanto, isso não me impediria de sair em turnê. De jeito nenhum. Reunir os Beach Boys outra vez era um projeto enorme, organizado por Joe Thomas e o advogado especializado em entretenimento John Branca. Era um grande projeto para mim, mas representava também uma bela encrenca logística. Havia documentos para elaborar, contratos para assinar, promotores, advogados e gravadoras que tinham que descobrir o que iriam fazer quando estivéssemos na estrada cantando e tocando nossas músicas. Conforme os planos ganhavam forma, eu tinha que manter a notícia escondida. Era um grande segredo. Quando estava com amigos que não faziam parte da banda, eu não podia dizer nada. Em vez disso, nós conversávamos sobre o tempo ou sobre um belo filé que eu tinha experimentado em um restaurante.

Certo dia, um amigo veio me visitar em casa e falou sem quaisquer delongas:

- Ouvi dizer que vocês estão preparando uma turnê.
- Que bom que você sabe disso.
- Meu repertório de mentiras está se esgotando.

Depois da preparação, a reunião de verdade foi bem direta. Nós nos encontramos na Capitol, todos os rapazes, e gravamos uma versão de “Do It Again”. A música já era nostálgica quando a gravamos em 1969, então fez sentido gravar “Do It Again” outra vez. Não éramos somente eu, Mike, Al e Bruce. David Marks estava lá também. Ele não tocava a guitarra-base conosco desde o início dos anos 1960. Todo o processo de gravar foi uma sensação maravilhosa. Era impossível fingir que o tempo não havia passado. Mas a música trouxe todos de volta. Era impossível cantar uma velha melodia e não voltar um pouco no tempo.

A reunião também foi triste, de certa maneira. Estar de volta com a banda fez que eu sentisse saudades dos meus irmãos. Quando começamos, era uma banda familiar, e eu era a única parte da família que restava. Nunca havíamos gravado um disco sem Carl, e graváramos apenas um punhado deles sem Dennis. Eu sentia até mesmo a falta do meu pai de certa maneira. Pensava nas músicas antigas e em como ele ficava lá e nos dizia as partes que estávamos fazendo errado. “Mais alto!” Na época, isso

não era algo que eu gostava muito, mas com o passar do tempo você tem mais lembranças e menos tempo para pensar nelas.

No decorrer de um mês, mais ou menos, nós gravamos um disco, *That's Why God Made the Radio*. O disco em si já era uma espécie de reunião. Joe Thomas voltou e trabalhou nele. Não era exatamente o mesmo que gravar um disco solo. Tivemos que encontrar materiais que fossem adequados para que todos cantassem. Joe e eu ainda tínhamos algumas músicas com as quais havíamos trabalhado na época de *Imagination* que eu não pensava que ficariam bem para que eu as gravasse como artista solo. Pegamos essas músicas e as finalizamos. A faixa-título foi uma delas. Tínhamos um trecho de uma música e Mike a terminou, transformando-a em “Spring Vacation”. Sua nova letra era ótima. Fez a música ficar 25 por cento melhor. Eu compus algumas músicas como “The Private Life of Bill and Sue” e “Beaches in Mind”. O álbum que fizemos acabou sendo um bom disco, embora fosse espiritualmente diferente de qualquer outro disco que fizéssemos antes. Isso aconteceu, em parte, por causa da tecnologia. Nós montamos o disco no Pro Tools, que é a maneira moderna de fazer as coisas, em vez de entrar num estúdio com dezenas de músicos.

Às vezes eu leio em entrevistas que Mike quer entrar em uma sala comigo e escrever material novo para os Beach Boys, mas as coisas simplesmente não são mais feitas assim. Essa é uma ideia típica da década de 1970. Neste ponto, nós trabalhamos do jeito novo. Eu escrevo muita coisa no estúdio. É um verdadeiro ambiente musical. O disco começava com “Strange World” e passava por outras músicas, como “From There to Back Again” e “Pacific Coast Highway”. A última música no álbum era “Summer’s Gone”, uma bela melodia. Era também uma daquelas músicas que as pessoas pensam ser um adeus, como “When You Wish Upon a Star”. Era definitivamente nostálgica, mas qualquer coisa que fizéssemos em 2012 seria nostálgica. Estávamos olhando para trás. Era assim que acontecia com as estações. Quando eu cantava, estava pensando em Carl, em Dennis e no meu pai, mas também era como “Caroline, No”, porque eu estava pensando sobre versões mais jovens de mim mesmo:

Summer's gone
Summer's gone away

Gone away
With yesterday

Old friends have gone
They've gone their separate ways
Our dreams hold on
For those who still have more to say

Summer's gone
Gone like yesterday
The nights grow cold
It's time to go
I'm thinking maybe I'll just stay

Another summer gone
Summer's gone
It's finally sinking in
One day begins
Another ends
I live them all and back again

Summer's gone
I'm gonna sit and watch the waves
We laugh, we cry
We live then die
And dream about our yesterday⁵⁶

Trabalhar como um grupo outra vez não se resumia apenas em analisar o passado e sonhar com o futuro. Era um negócio, e isso significava incluir todas as outras partes da criação de um disco. Fizemos uma sessão de fotos desajeitada na praia, em que todos nós tivemos que dobrar as barras das calças para que elas não se molhassem. Eu sabia o que eles estavam tentando fazer, mas queria que não tivessem levado essa ideia em frente. Foi um horror. Depois, levamos o show para a estrada. Nossa estreia foi na premiação do Grammy, cantando “Good Vibrations”. Tive uma sensação ótima naquela ocasião. Não cheguei nem mesmo a me sentir nervoso. Minha voz soava bem aos meus ouvidos naquele salão.

Cantamos “The Star-Spangled Banner” e “Surfer Girl” no Dodger Stadium no início de abril. E depois partimos na turnê de verdade: Tucson, Grand Prairie, Nova Orleans, Atlanta e Raleigh. A turnê durou quase cinco meses. Fizemos setenta e dois shows. Foi quase um ano inteiro para a minha idade. Tocamos duas noites em Nova York e duas noites em Chicago. E isso foi somente nos Estados Unidos. Saímos para tocar no

resto do mundo depois daquilo: na Espanha, Itália, Suécia, Noruega, e depois no Japão, Singapura e Hong Kong. Fomos à Austrália, é claro. Tínhamos que ir à Austrália. E em seguida terminamos na Inglaterra, tocando em dois dos lugares mais famosos de Londres: uma noite no Royal Albert Hall e outra na Wembley Arena. Entre esses shows, Melinda e eu oferecemos um jantar para toda a banda e a equipe em um restaurante italiano em Londres. Queríamos celebrar aquela ocasião e todas as grandes sensações. Mike e Bruce Johnston não compareceram à celebração, o que me aborreceu um pouco. Todas as noites nós tocávamos algumas músicas antigas e algumas músicas novas.

Nós as honramos devidamente. E honramos devidamente Carl e Dennis, incluindo trechos de vídeos antigos em que eles apareciam e cantando junto com eles. Dennis cantou “Forever” de *Sunflower*. Eu quase chorei quando ouvi a música no palco, da mesma maneira que a música do meu pai, “His Little Darling and You”, me fez chorar quando eu ainda estava na escola. “Forever” era muito bonita. E ainda mais do que isso, era uma previsão. Era uma música sobre se afastar das pessoas que você ama, mas manter o amor que tem por elas. Dennis a compôs mais de dez anos antes de sair, porém era quase como se ele soubesse o que iria acontecer. Cantar essa música junto com ele foi emocionante.

If every word I said
Could make you laugh
I'd talk forever (together my love)
I ask the sky just what we had
It shone forever (together my love)

If the song I sing to you
Could fill your heart with joy
I'd sing forever (together my love my my my)
Forever
I've been so happy loving you

Let the love I have for you
Live in your heart
And beat forever (together my love)
Forever
Forever

I've been so happy loving you
Baby just let me sing it, my baby
I wanna be singin', my baby

So I'm goin' away
But not forever
Na na na na
I gotta love you anyway

Forever⁵⁷

A turnê nem sempre foi fácil. Tive que me tornar o rei da improvisação. Tinha que sacar todas as deixas e prestar atenção em coisas que não prestava atenção havia décadas. E as minhas costas estavam ficando cada vez piores. Os médicos me davam injeções de cortisona para aliviar a dor, e elas funcionavam um pouco. No entanto, aliviar não é o mesmo que eliminar. Eu tinha problemas para caminhar, mas talvez os fãs nem tenham notado; eu ficava o tempo todo na banquetta do piano.

De maneira geral, contudo, foi a coisa mais divertida que já fiz na vida. Na maior parte do tempo eu adorava tudo aquilo. Todos estavam juntos, cantando músicas que compusemos quando estávamos juntos, e isso me deixava feliz, pleno. Lembro-me de que, em uma das pausas da turnê, nós nos reunimos para jantar. Todos estavam presentes. Mike estava presente. Se você fechasse os olhos, seria possível até mesmo esquecer o ano. Havia momentos em que eu desejava que aquilo pudesse continuar acontecendo para sempre, assim como Dennis cantou.

A turnê terminou de um jeito esquisito. Havíamos tocado em todos os shows que estavam agendados, mas fizemos um trabalho tão bom que ofertas para estender a turnê começaram a chegar. Eu teria aceitado, mas Mike não quis levar a ideia adiante. Ele voltou ao modo em que as coisas aconteciam antes, em que ele saía em turnê com o nome dos Beach Boys. Disse que queria tocar em mercados menores. E esse foi o fim da reunião do quinquagésimo aniversário.

Eu levei um bom tempo para me afastar daquela turnê. E foi um baque para mim. Eu estava pensando em tudo que havíamos começado outra vez. Pensei que aquela estava sendo a melhor época das nossas vidas. E então eu comecei a perceber que provavelmente as coisas realmente tinham acabado desta vez. O verão provavelmente havia terminado. E isso é triste. Eu adoraria ouvir Mike cantar algumas músicas de rock n' roll de verdade. Seria emocionante. Talvez a gente cante "Chapel of Love" de novo, algum dia. Talvez não.

Depois disso, Joe Thomas ajudou a organizar uma turnê em conjunto para mim e Jeff Beck. Jeff é um guitarrista virtuoso já há meio século; inspirou-se em Cliff Gallup, o guitarrista de Gene Vincent, mas levou as coisas muito mais além. Jeff sempre foi capaz de fazer coisas maravilhosas. Ele coloca muitas notas em cada compasso. Eu adoro a complexidade que ele traz para a sua música. Mas a nossa turnê foi muito difícil. A *vibe* foi estranha desde o início, e nunca chegou a perder essa característica. O som da guitarra de Jeff era irritante para mim. Houve muitas vezes em que os *set lists* mudavam ou a energia se modificava. Eu nunca conseguia saber ao certo onde estava pisando. Trabalhamos em algumas faixas no estúdio com Jeff, mas elas não foram finalizadas do jeito que queríamos. Não estavam num padrão aceitável. Não as usamos. Por pior que fosse a turnê, eu consegui chegar ao fim dela. Dei a mim mesmo um apelido que me ajudou a perceber que toda parte difícil era simplesmente uma curva a contornar: Brian “Força de Vontade” Wilson. Aquele apelido me lembrava de que o único caminho a seguir era sempre em frente. E cheguei a tocar “Danny Boy” no palco com Jeff. Uma linda música.

E então veio 2014, que foi outro aniversário de cinquenta anos – não cinquenta anos desde que a banda começou, mas cinquenta anos desde 1964, o ano em que tudo aconteceu. Eu pensei sobre a maneira como 1964 começou, muito promissora. Pensei sobre todo o trabalho que fizemos: os álbuns, os shows, as entrevistas, os ensaios. Parece que encaixamos dez anos naquele ano. E em seguida eu penso em como aquele ano terminou, naquele voo para Houston. Era sempre aquele ciclo: sempre dúvidas, mas sempre querendo ter a certeza de que eu havia deixado as dúvidas para trás. Sempre que eu pensava que as sensações ruins ou as vozes maldosas haviam ido embora completamente, elas voltavam. No entanto, como Melinda me ensinou, sempre que voltavam, elas iam embora. Eu tinha que continuar seguindo em frente, independentemente de serem cinquenta anos, cinquenta e dois ou mais. Eu não sabia fazer outra coisa. Brian Força de Vontade Wilson.

...

E finalmente eu me recuperei daquele período de exaustão. Voltei para o estúdio. Estava trabalhando com Joe Thomas novamente, depois de *That's Why God Made the Radio*. Decidimos que eu iria cantar com cantores mais novos, majoritariamente mulheres. Compus novas músicas que soavam como músicas antigas e coloquei algumas vozes jovens nelas. Zooey Deschanel foi uma pessoa com quem gostei muito de trabalhar. Ela tem uma voz muito doce. Kacey Musgraves entrou de cabeça na canção que escreveu, “Guess You Had to Be There”. Precisou de apenas três *takes*. E fez algo muito bonito enquanto cantava, uma espécie de passagem suave de uma nota para outra. É um som de que eu sempre gostei. Você não precisa chegar até as raízes de uma canção. Às vezes, é melhor deixar que ela passe suavemente por baixo de você.

Quando estava com catorze músicas, eu decidi que aquilo era um álbum. Chamei o disco de *No Pier Pressure*, em parte por causa da arte da capa, que era baseada em uma foto do píer de Santa Monica tirada por minha filha Daria. E também tinha um quê de um trocadilho. Eu queria pensar em estar livre da pressão de voltar à ideia dos Beach Boys, ou das ideias das pessoas sobre o rock n’ roll.

Mas eu não cantei apenas com jovens cantoras. Cantei também com alguns dos caras da antiga. Al Jardine participou do disco. Foi ótimo cantar com ele outra vez. Isso me levou de volta ao belo som que costumávamos fazer. Os vocais mais famosos de Al nos velhos tempos eram “Then I Kissed Her” e “Help Me, Rhonda”, mas o meu favorito foi o que ele fez em *Holland*, em “The Beaks of Eagles”. Há um verso que é tão bonito quanto: “Na luz do novo dia, um homem pode se aventurar”. Eu cantei uma música chamada “Whatever Happened” com Al e seu filho Matt, e outra chamada “Sail Away” com Blondie Chaplin. Blondie esteve com a banda na época de *Holland* e *Carl and the Passions – So Tough*, em que cantou músicas como “Here She Comes” e “Hold On Dear Brother”. Al e Blondie cantaram de um jeito incrível em *No Pier Pressure*. As vozes envelhecem, mas mantêm o seu espírito.

Quando chegou a vez da última canção, eu sabia como a chamaria. Chamei-a de “The Last Song”, assim como aconteceu com “When You Wish Upon a Star” no disco da Disney, assim como aconteceu com “Summer’s Gone” em “That’s Why God Made the Radio”. Eu não sabia se essa realmente seria a última canção, mas havia uma chance cada vez

maior a cada vez que eu gravava um disco. Lana Del Rey devia cantá-la, e ela começou a gravar, mas alguma coisa aconteceu e ela não conseguiu retornar para terminar de gravar seus vocais. O mais engraçado sobre “The Last Song” é que a música não falava realmente sobre terminar as coisas, mas, sim, sobre continuá-las:

Don't let go
There's still time for us so let's take it slow
I wish that I could give you so much more
Far away
And maybe we'll be coming back someday
Together in the end
To sing with you again⁵⁸

“The Last Song” terminava com um verso triste que também era verdadeiro: “Nunca há tempo o bastante para as pessoas que você ama”. Quando eu cantava isso, pensava em todo mundo. Pensava naqueles que haviam morrido e naqueles que estarão aqui depois que eu morrer. Pensava em Carl e Dennis, na minha mãe e no meu pai. Pensava em Wendy, Carnie e Marilyn. Pensava em Melinda, Daria, Delanie, Dylan, Dash e Dakota Rose. Pensava em todo mundo, e perguntava-me se todo mundo pensava em mim.

...

Alguns amigos vieram até a minha casa para jantar comigo e com Melinda: Jerry e Lois Weiss, Ray e alguns outros. Comíamos cedo e depois nos preparávamos para sair.

– Vamos sair às seis e meia – eu dizia. E depois eu dizia aquilo de novo, em tom de pergunta: – Seis e meia?

Jerry estava acostumado com aquela rotina devido às turnês. Estava acostumado com o meu hábito de lhe perguntar as horas várias e várias vezes.

– Certo – concordou ele. – Cerca de quinze minutos. – Mas eram treze minutos.

Estávamos indo assistir a *Uma história de sucesso*, o filme sobre a minha vida. Não era a primeira vez que alguém havia tentado fazer um filme como esse. O Dr. Landy tentara começar algo do tipo, em que

William Hurt interpretava a mim e Richard Dreyfuss interpretava o Dr. Landy. Depois, houve também *A voz do meu coração*, que, na realidade, era um filme mais focado na vida de Carole King, ou de alguém como ela. Havia um personagem interpretado por Matt Dillon, que era alguém como eu. Eu compus “Gettin’ in Over My Head” para o filme e enviei para os produtores, embora a música não tenha sido utilizada. Posteriormente, Don Was fez o documentário sobre mim, *I Just Wasn’t Made for These Times*; e, depois que terminamos, ele me disse que achava que havia uma história maior ali. Ele trouxe um cara chamado Marvin Worth, um produtor que havia feito vários filmes, incluindo *Lenny*, um filme sobre Lenny Bruce estrelado por Dustin Hoffman.

Marvin decidiu que queria fazer um filme sobre a minha vida. Conversamos a respeito e ele contratou alguém para escrever o roteiro, mas acabou falecendo. O filme trocou de mãos, foi passado de uma pessoa para outra, até que finalmente a esposa de Marvin assumiu o controle e trouxe Rob Reiner para conversar conosco. Rob Reiner realmente queria fazer o filme, mas não sabia exatamente como fazê-lo. Era como o próprio *SMiLE*, ou quase; todas as coisas que a obra podia ser começaram a fazê-lo sentir uma pressão enorme. O filme acabou desaparecendo por algum tempo. Ninguém estava realmente pensando naquilo. Nesse meio-tempo, surgiu um filme na TV chamado *The Beach Boys: An American Family*, que Melinda não deixou nem mesmo que eu assistisse. Disse que ele não mostrava quem eu realmente era, ou como eu havia sido. Disse que o filme fazia que eu parecesse alienado, quando, na verdade, estava muito ciente de tudo que estava acontecendo; que fazia que eu parecesse insensível, quando, na realidade, era sensível demais. E como eu era sensível demais, ela disse, não havia uma razão verdadeira para assisti-lo. Foi isso que Melinda fez na época, e é isso que ela sempre faz. Nos vinte anos em que estamos casados, ela cuida de mim e se certifica de que certas coisas que podem me machucar ou acabar com o meu humor não cheguem até mim. O ator John Stamos, que é um grande fã dos Beach Boys e participou daquele filme, chegou até mesmo a pedir desculpas a Melinda por como acabei sendo retratado.

Alguns anos depois que o filme passou na TV, a Warner Brothers passou o projeto do longa-metragem para um cara chamado Bill Pohlada, que havia produzido filmes como *O segredo de Brokeback Mountain* e *Na*

natureza selvagem. Bill estava bastante interessado em colocar o projeto em andamento outra vez, mas queria que alguém escrevesse um novo roteiro. Melinda e eu fomos totalmente favoráveis à ideia. Achamos que seria uma chance de mostrar honestamente tudo que havia acontecido na minha vida. Bill contratou um roteirista chamado Oren Moverman, e, conforme Oren trabalhava no roteiro, ele e Bill começaram a conversar com diretores. Oren pensava que Bill seria o melhor diretor para a obra, embora nunca tivesse dirigido.

– Você deveria assumir a direção – sugeriu ele.

Bill disse que não conseguia se imaginar fazendo aquilo. Um dia, Bill telefonou e perguntou o que achávamos da ideia de tê-lo como diretor. Fiquei muito feliz. Eu sabia que ele era o cara certo para fazer aquilo. Ele tinha as ideias certas, e, embora adorasse a música que eu criei, não era um fã tão obsessivo a ponto de ter receio de fazer o filme por conta própria.

O filme foi construído como uma história dupla. Era sobre dois períodos da minha vida, predominantemente: o tempo que antecedeu e que incluiu *Pet Sounds* nos anos 1960, e o período com o Dr. Landy nos anos 1980. Paul Dano interpretou a mim quando eu era jovem. John Cusack interpretou a mim, já mais velho. Elizabeth Banks interpretou Melinda. Paul Giamatti fez o papel do Dr. Landy. O filme ia e voltava entre esses dois períodos e tentava mostrar como vários dos outros problemas da minha vida, especialmente as drogas e o álcool, estavam conectados à doença mental. Essa era a história que servia de base para tudo. Era a história que serviu de base para o filme, assim como é a história que serve de base para este livro, porque essa história é a base da minha vida. Eu queria contá-la da maneira mais completa possível.

Conforme o filme progredia, Bill queria me envolver na parte musical, mas eu não pretendia entrar tanto na obra. Atticus Ross estava cuidando da trilha sonora, e estava juntando trechos de velhas canções. Mas Bill não parava de pedir. Disse que queria uma canção de amor para Melinda. Eu acabei aceitando o pedido para deixá-lo feliz. Para mim, a melhor maneira de abordar essa questão foi pensar nessa música como uma outra canção qualquer, com um objetivo e um prazo para ser terminada. Escrevi uma música chamada “Whatever Happened”, com a qual Bill não se sentiu muito seguro, e depois outra música chamada “One Kind of Love”. Bill

gostou bastante dessa, e colocou-a no filme. Quando chegou a hora de gravar a versão final, ele teve dificuldade para decidir onde incluí-la. Achei que ficaria bom se ela tocasse durante os créditos, mas ele queria que “Wouldn’t It Be Nice” tocasse nesse trecho e não abria mão dessa ideia. “One Kind of Love” acabou entrando em uma cena na qual Melinda e eu estávamos passeando de carro.

Assim, meus amigos vieram para o jantar. Não lembro o que jantamos naquela noite. Em seguida, todos nós saímos para assistir ao filme em um cinema em Hollywood. Minha filha Wendy estava lá também. Não era a estreia oficial em Hollywood – isso aconteceu mais tarde, e todos os atores vieram para assistir, junto com a minha filha Carnie –, mas foi a primeira vez que eu vi o filme inteiro, e me senti orgulhoso.

Não foi fácil assistir ao filme. Ele mostrava as partes ruins da minha vida, tanto quanto as partes boas. As piores cenas eram aquelas em que o Dr. Landy aparecia, quando ele gritava comigo. Ouve um ou dois momentos em que aquilo que estava na tela ficou tão intenso que Melinda teve que colocar a mão na minha coxa. Mas eu assisti ao filme inteiro de uma tacada só. Houve cenas empolgantes sobre a criação de *Pet Sounds* e também algumas cenas mais suaves, que mostravam como eu estava lutando com a doença mental já naquela época. Gostei especialmente de uma cena mais tranquila, uma cena em que Paul Dano, que interpretava a minha versão mais jovem, sai do estúdio e vai ao estacionamento para fumar um cigarro. Hal Blaine está lá também, e ele e eu temos uma conversa sobre fazer coisas, e sobre como isso não é fácil, mas vale a pena, e como o talento tem que ser aprimorado e protegido. Eu gostei dessa cena porque ela me lembrava de uma das razões pelas quais continuei seguindo em frente durante todos esses anos. Eu continuei em frente para proteger o meu amor pela música, e após algum tempo encontrei pessoas que podiam me proteger também.

Após a apresentação, o teatro estava em silêncio. Lentamente, as pessoas começaram a conversar. Wendy estava dizendo que havia muita coisa que não conhecia sobre os anos em que o Dr. Landy estava presente.

– Eu não fazia a menor ideia – disse ela.

Finalmente, Melinda olhou para mim.

– Está tudo bem com você? – perguntou ela.

– Estou bem. Vivenciar essas coisas foi bem pior.

A cena final do filme mostrava Melinda e eu de mãos dadas, olhando para o terreno vazio em Hawthorne que um dia abrigou a minha casa. Essa era uma maneira de terminar o filme, mas não foi como a história real terminou. Ela terminou quando eu me casei com Melinda e fiquei feliz por estar com ela. Terminou com a adoção de crianças e com a criação de mais discos. Terminou comigo recebendo os amigos na minha casa e concordando em ir ver o filme. E, depois, acabou comigo saindo do cinema, ainda vivo, ainda lá. Eu estava orgulhoso do que o filme mostrava. Ele não tentou fingir que era uma pessoa diferente, melhor ou pior. Não ignorou convenientemente a doença mental, mas também não me transformou numa caricatura biruta que passou anos enfurnada no quarto enquanto os colegas de banda viajavam pelo mundo fazendo música.

Ter a história verdadeira exposta era muito agradável para mim, porque o filme fazia algo que eu sentia dificuldade de fazer em conversas ou entrevistas. Eu geralmente não era o tipo de pessoa que faria de tudo para corrigir um mal-entendido. Se alguém tivesse uma visão errada a meu respeito, eu poderia concordar com essa visão errada apenas para encerrar a conversa. Mas o filme colocou tudo para fora. Foi honesto sobre todas as coisas pelas quais passei, e como sobrevivi a elas. E, para mim, essa foi outra característica principal. A sobrevivência foi outra característica principal. Encontrar maneiras de passar por tudo foi o ponto central. Se a minha vida ajudou pessoas a chegarem a um ponto em que possam ter esse pensamento, também, isso faz o filme ser ainda mais valioso.

Quando as pessoas começaram a dizer que o filme era bom e poderia ganhar alguns prêmios, fiquei animado com a possibilidade de que “One Kind of Love” poderia ganhar prêmios também. Quando a música ganhou uma indicação para o Globo de Ouro, eu fiquei empolgado para ver o que aconteceria no Oscar. O que aconteceu foi decepcionante. Da maneira que as coisas se desenrolaram, a música não atendia aos pré-requisitos para uma indicação ao Oscar. A Academia tinha regras rígidas sobre que tipo de música poderia concorrer. Uma canção teria que aparecer durante os primeiros créditos no fim do filme, ou tinha que estar no corpo do filme por pelo menos quarenta segundos, de uma maneira que fizesse o filme passar de uma cena a outra. Fiquei decepcionado porque, sem essas regras, a música certamente acabaria sendo indicada. Mas conseguimos ir ao Globo de Ouro, e foi bem divertido. Perdemos para “Writing’s on the

Wall”, a música que Sam Smith fez para o filme de James Bond, *Spectre*. Foi engraçado, de certa maneira, porque cinquenta anos antes a faixa-título instrumental de *Pet Sounds* foi originalmente composta como um tema de James Bond. Chamava-se “Run James Run”. Foi a faixa em que Richie Frost tocou a percussão em duas latas de Coca-Cola vazias. Não havia uma percussão como aquela em “Writing’s on the Wall”.

A coisa mais gratificante de todas foi ver o que as pessoas conseguiram tirar do filme, especialmente a ideia de que doenças mentais devem ser encaradas de uma maneira humana e direta. É uma luta como qualquer outra. É algo que tive que carregar comigo durante toda a vida, e algo que realmente tirava a minha paz até que aprendi como enfrentá-la – e a ter pessoas à minha volta que me ajudassem a fazer isso. Muitas pessoas nos escreveram ou telefonaram para dizer que o filme as havia ajudado a lidar com problemas similares nas próprias vidas, com suas famílias ou amigos.

Uma das pessoas que escreveram foi Michelle Obama. Ela ajudou a acertar uma parceria entre o filme e a Campanha para Mudar a Direção, uma organização que estimula as pessoas a encararem a doença mental de maneira diferente. Eu conheci outros presidentes e primeiras-damas, toquei para rainhas, mas creio que nunca me senti tão orgulhoso do que quando fizemos o acordo com a Campanha para Mudar a Direção. Eu sempre soube que a minha música inspirava as pessoas. Eu sempre podia olhar para a plateia e ver pessoas dançando ao som de “California Girls”. No entanto, nem sempre sentia o mesmo em relação à minha vida. Houve momentos em que eu me preocupava com aquilo, que sentia que era algo vergonhoso, que sentia que não conseguia ser honesto sobre as coisas que estava pensando ou as vozes que escutava. Fazer o filme foi um desafio porque ele era um autorretrato honesto, e quando as pessoas responderam à obra da maneira que fizeram, isso fez que eu sentisse orgulho da minha vida também. Ser informado de que outros poderiam aprender com ele e ficar mais fortes foi ainda melhor.

Depois que tudo foi dito/A música girando em nossa cabeça/Não consigo esquecer a sensação/A mágica daquele amor de verão/Oh, quero levar você até lá/Você quer retroceder nas páginas/Lembranças nas fotografias/O mundo está mudado/E ainda assim, o jogo continua igual.

Quando eu crescer e for um homem/Vou gostar das mesmas coisas que me atraíam quando eu era garoto?/Vou olhar para trás e dizer que gostaria de não ter feito o que fiz?/Vou contar piadas e ainda gostar daqueles sons/Quando eu crescer e for um homem? O verão terminou/O verão se foi/Foi embora/Com o ontem/Velhos amigos foram embora/Seguiram os próprios caminhos/Nossos sonhos permanecem/Para aqueles que ainda têm mais a dizer/O verão se foi/Foi embora como o ontem/As noites vão ficando mais frias/É hora de ir/Estou pensando, talvez, em ficar./Outro verão terminou/O verão se foi/Estou finalmente

compreendendo/Um dia começa/Outro termina/O verão se foi/Vou me sentar e observar as ondas/Nós rimos, nós choramos/Vivemos e então morremos/E sonhamos com o nosso passado.

Se cada palavra que eu dissesse/Pudesse fazer você rir/Eu falaria para sempre (juntos, meu amor)/Peço ao céu o que acabamos de ver/Ele brilhou para sempre (juntos, meu amor)/Se a música que eu canto para você/Pudesse encher seu coração de alegria/Eu cantaria para sempre (juntos, meu amor, meu, meu, meu, meu)/Para sempre/Sou muito feliz amando você./Deixe o amor que tenho por você/Viver no seu coração/E bater para sempre (juntos, meu amor)/Para sempre/Para sempre/Sou muito feliz amando você/Baby, apenas deixe-me cantar, meu bem/Quero cantar, meu bem/Então eu vou embora/Mas não para sempre/Na na na/Vou amar você mesmo assim/Para sempre.

Não desista/Ainda há tempo para nós, então vamos com calma/Eu gostaria de poder lhe dar muito mais/Bem longe/E talvez nós voltemos algum dia/Juntos no fim/Para cantar com vocês outra vez.

10| Hoje!

So hard to answer future's riddle
When ahead is seeming so far behind
So hard to laugh a childlike giggle
When the tears start to torture my mind
So hard to shed the life of before
To let my soul automatically soar
But I hit hard at the battle that's confronting me, yeah
Knock down all the roadblocks a-stumbling me
Throw off all the shackles that are binding me down

“Long Promised Road”⁵⁹

Eu não escrevi “Long Promised Road”. Foi Carl quem a compôs, com Jack Rieley, para *Surf's Up*. Foi a primeira música que Carl realmente escreveu para a banda, e eu adorei a mensagem que estava ali. Nós a lançamos como um single e “Til I Die” estava no lado B. A música era sobre as coisas que Carl estava sentindo, e essas eram também as coisas que eu sentia o tempo todo. Era difícil me sentir feliz e leve quando havia coisas tristes na minha cabeça. Era difícil me sentir livre quando eu estava acorrentado. Mas a única opção era tentar. Quando acordei em 1971, ou em 1975, ou em 1995, ou em 2015, eu tinha pressões em mim. Sentir essas pressões me tornou mais forte? Os momentos em que eu me sentia preso me ajudaram a voar? Eu lutei para passar por tantas coisas, e lentamente, no decorrer do tempo, encontrei aquilo que me ajudou. Encontrei amor. Encontrei uma rede de pessoas que me ajudavam. Encontrei os médicos certos e os medicamentos corretos. Mas, na minha luta, tive que passar pelas coisas erradas. Cometi erros com quem amava, e aqueles que eu amava cometeram erros comigo. Não consigo acreditar que alguns deles se foram. Carl é uma dessas pessoas que se foram, mas suas músicas continuam vivas. E eu continuo indo em frente por causa delas e por causa

de músicas como as dessas pessoas. Eu lutei com força na batalha que está me confrontando.

Quando eu estava assistindo a *Uma história de sucesso* na telona, pensei também na telinha. Pensei em Mike Douglas, que tinha um programa de entrevistas. Eu estive no programa dele em meados da década de 1970, na época em que lançamos *15 Big Ones*. Aquela entrevista ficou famosa, porque ele perguntou sobre o meu mantra para meditar, que devia ser um segredo, e eu disse a ele que era “ey-ne-ma”. Em uma outra parte daquela entrevista, Mike Douglas estava perguntando como eu continuava seguindo em frente apesar de tudo: passando pelas drogas, pelos processos, pelas sensações ruins que surgiam entre mim e as pessoas que estavam mais perto de mim. Eu tinha uma resposta pronta:

– Meu nome é Wilson. Talvez seja daí que vem a minha força de vontade.

A minha carreira, várias vezes, havia levado uma surra. Meu corpo levava uma surra. Meu cérebro, às vezes, levava uma surra. Mas eu tentava manter o meu espírito forte. Eu era um sobrevivente. Tentava sobreviver todos os dias. Muito disso vinha do meu pai. As pessoas podiam dizer que ele era uma das coisas pelas quais precisei passar para conseguir sobreviver, mas ele também me ajudou a descobrir como fazer isso. Ele me ensinou a ser durão. Mostrou uma maneira de ser o tipo de pessoa que tem que desbravar caminhos. Sempre que me diziam para parar – geralmente alguém que pensava que tinha poder sobre mim, alguma coisa que acontecia ao meu redor, ou as vozes que eu ouvia na minha cabeça –, eu continuava seguindo em frente.

Continuei seguindo em frente, e continuo seguindo em frente. Tenho uma ideia para outro álbum. É um álbum sobre o tempo e a música. Teria todas as músicas que me inspiraram no decorrer dos anos, com novos arranjos e cantadas da maneira que soam aos meus ouvidos. Ainda está nos estúdios iniciais, mas comecei a escolher os artistas. Quero tocar uma música de Buddy Holly. Quero tocar “A Beautiful Morning”, do The Rascals. Eu definitivamente vou tocar “Be My Baby”, com todos os instrumentos dobrados: dois pianos, duas guitarras, dois baixos, além de instrumentos de sopro e baterias. Oh, e “Tenderly”, de Rosemary Clooney. Não posso deixar essa de fora. Essa foi a música que me ensinou a cantar.

E eu gosto de pensar em pessoas com as quais posso querer trabalhar. Trabalhei com muitas delas. Penso em compor uma música com Paul McCartney. Não sei se ele realmente gostaria de fazer isso. Estava pensando em Barry Gibb também. Eu admiro muito esse cara. Ele é como King Kong. Ele e eu provavelmente conseguiríamos fazer alguma coisa juntos. Nós nos conhecemos no Rock and Roll Hall of Fame em 1997. Eu apresentei a sua banda durante a sua inclusão. Eles cantaram “To Love Somebody”. Antes do show, Barry veio conversar comigo e ficou sentado no camarim. Eu soube mais tarde que ele estava nervoso. Eu estava nervoso também.

Hoje, amanhã ou no dia seguinte eu vou tomar o café da manhã, fazer uma caminhada, assistir a *Wheel of Fortune* e dar uma olhada no placar do jogo dos Yankees. A temporada está apenas começando. Pode ser que eu vá a um jogo de basquete do meu filho Dylan. Vou trabalhar nas músicas. Há uma delas, “Loop de Loop (Flip Flop Flyin’ in an Aeroplane)”, que é sobre um avião. Gravei uma demo com essa música no fim dos anos 1960, mas não a terminei da maneira que gostaria.

Há outras canções mais novas também. Às vezes eu tenho ideias que surgem uma a uma; outras vezes, elas surgem às bateladas. Mas eu também passo algum tempo pensando nas minhas músicas antigas. Em 2016, estou pensando em *Pet Sounds*. Eu e a minha banda estamos tocando o disco inteiro. Nós o apresentamos pela primeira vez na Austrália, na Nova Zelândia e no Japão, e agora estamos nos Estados Unidos. O maior show vai acontecer no Hollywood Bowl. Talvez não seja a maior das plateias, mas é o show mais significativo. Os Beach Boys tocaram naquele lugar quase todos os anos no início da década de 1960. Estivemos lá em 1963 e 1964. A banda tocou lá no verão de 1966, em um grande programa que também incluía The Lovin’ Spoonful, Chad e Jeremy, Percy Sledge, Love e The Byrds. Eu não estava no palco nessa ocasião. Não estava tocando em shows. Estava em casa, pensando nas músicas que havia acabado de escrever. Essas músicas eram o *Pet Sounds*. Aquele show de 1966 aconteceu um mês depois de lançarmos o álbum.

O show deste ano será um quinquagésimo aniversário tanto para o show quanto para o álbum. Cinquenta anos. Em alguns dias, parece que faz apenas alguns meses que eu estive no Western, no United, no Gold Star e

no Columbia gravando as faixas. Em outros dias, parece que já faz uma eternidade. Cinquenta anos.

Não consigo me lembrar de tanta coisa sobre o meu aniversário de cinquenta anos. Foi na época em que o Dr. Landy estava indo embora. Isso foi um renascimento, de certa forma. Talvez eu devesse ter começado a contar do zero outra vez. Lembro-me bem do quinquagésimo aniversário dos Beach Boys. Essa é uma memória recente. E agora, o álbum que as pessoas acham que foi o nosso melhor dentre todos está fazendo cinquenta também. Minha banda é diferente agora. Al Jardine sai em turnê conosco, e ainda estamos tocando muito rock, junto com o seu filho Matt, que canta todas as minhas partes mais agudas da década de 1960. Ele faz um ótimo trabalho. E Blondie Chaplin, que tocou com os Beach Boys no início dos anos 1970, está na nossa banda também. Ele foi dos Beach Boys aos Rolling Stones e ficou com eles durante dez anos. Consegue imaginar isso? Blondie traz uma energia enorme para a banda. Ele anda por todo o palco com a sua guitarra, com uma *vibe* bem parecida com a de Keith Richards.

Eu amo *Pet Sounds*. As melodias daquele disco são muito bonitas. Os arranjos e experimentos são muito bons. Fizemos coisas maravilhosas naquela época, e elas ainda são maravilhosas quando as revisitamos. A música sempre foi a luz em tempos sombrios. É a coisa número um para mim, e *Pet Sounds* é o disco número um. A última palavra no álbum é *não*, mas o álbum é um grande *sim*. E quero continuar a trabalhar com esse objetivo, seja com músicas velhas ou novas, com velhos colaboradores ou novos. Esse é o objetivo rumo ao qual quero trabalhar com amor e com piedade: o grande sim.

E esse grande sim vai acontecer bem aqui, na minha casa. Melinda vai estar aqui com todos os meus filhos. Às vezes, quando tocamos em Los Angeles, nós deixamos o meu filho Dylan ajudar a distribuir água nos bastidores. Eles lhe dão o próprio *walkie-talkie* e um codinome, Wizard. Na primeira vez em que fez isso, ele ficou um pouco decepcionado por ter que devolver o seu *walkie-talkie* no fim da noite. Eu estou no meu ônibus de turnê agora com Wizard e o resto da família, e estamos saindo da minha casa para ir ao Hollywood Bowl. Glenn, nosso motorista, está levando todo mundo esta noite. Eu estou na cadeira do capitão na frente do veículo, pensando em tudo o que vai acontecer. Melinda, Gloria e as

crianças estão nos sofás. Todos estão conversando. Todos estão felizes. É uma viagem em família em todos os sentidos. Quando comecei a fazer turnês com esta banda no inverno de 1999, Daria era só um bebê. Delanie, Dylan, Dash e Dakota Rose ainda não haviam nem nascido. Agora, todos já são bem grandes. Eles me lembram de uma música que escrevi certa vez, “Little Children”: “As criancinhas, elas estão marchando”. Eles ainda não são adultos, mas Daria e Delanie estão quase lá. Dylan, Dash e Dakota Rose logo vão se juntar a elas. O tempo voa.

Saímos da Mulholland Drive e viramos à direita na Coldwater Canyon Drive. Descemos a ladeira até chegarmos ao Sunset Boulevard, e ali viramos à esquerda. Passamos pelo Whisky, onde eu toquei com os Boys em algumas noites em 1970, e pelo Roxy, onde gravei meu álbum ao vivo em 2000. Depois, passamos por alguns dos estúdios nos quais passei uma grande parte da minha vida e criei muita música. O Ocean Way voltou a exibir o seu nome original, United. Está à nossa direita. Se eu olhar para a esquerda, vou enxergar a Capitol Tower, onde começamos e nos erguemos rumo à fama e onde me disseram que não achavam que *Pet Sounds* estava no rumo certo. Mas aqui estamos nós, cinquenta anos depois, tocando ao vivo no Bowl. Consigo ver alguns aviões no ar. Estão vindo do aeroporto de Los Angeles, em que eu me sentei diante do portão na época do Natal de 1964 e esperei para ir a Houston. Eu não sabia o que ia acontecer comigo naquele voo. Não sabia até onde isso me levaria. E talvez aqueles aviões consigam ver Hawthorne, onde a minha casa costumava ficar, onde meus irmãos e eu, ainda no nosso quarto, começamos a cantar.

Há muita cidade agora, espalhando-se em todas as direções, no tempo e no espaço. Eu nunca moraria em nenhum outro lugar que não fosse este. Toda a minha vida é aqui. E então estamos virando à esquerda – passando pelo gigantesco luminoso do Hollywood Bowl que diz ESTA NOITE, BRIAN WILSON, PET SOUNDS 2016, INGRESSOS ESGOTADOS e subindo a ladeira rumo à área dos bastidores.

O Bowl ainda está vazio, mas a minha cabeça está começando a se encher com pensamentos sobre o show, sabe como é? A minha rotina começa. Ela começa com perguntas. E se a plateia não gostar do show? E se não gostarem da minha música? Suponha que as malditas vozes comecem a surgir enquanto estou no palco. Eu passo por isso todas as vezes. Mas em seguida, começo a pensar em quem vai estar na plateia.

Quase todas as pessoas que eu conheço. Melinda e as crianças. Gloria. Carnie e Wendy, também. Jean Sievers. Todos os meus amigos. Esse é o maior show da turnê, e os rapazes e eu estamos prontos.

Fazemos o nosso círculo antes de iniciar o show, e todos dizem o quanto amam a música e a sorte que têm por poderem levá-la à plateia.

– Vamos fazer um belo show esta noite – eu digo. – Temos que fazer isso. Vamos arrebentar lá fora.

Em seguida, estou nos bastidores, fazendo perguntas a mim mesmo, respondendo-as outra vez, imaginando como vou tocar as primeiras notas de “Wouldn’t It Be Nice” e aquela batida que parece um canhão, tão grande quanto qualquer coisa que Phil Spector já tenha gravado. Há muitas pessoas que não estão mais aqui: amigos, pais, irmãos. Eu os amo e sinto saudades deles. Estou aqui, hoje. Levanto-me da cadeira e vou para o palco.

É tão difícil responder a charada do futuro/Quando o que está adiante parece estar muito para trás/É tão difícil soltar uma risada infantil/Quando as lágrimas começam a torturar a minha mente/Tão difícil me livrar da vida anterior/E deixar a minha alma voar alto, automaticamente/Mas eu lutei com força na batalha que está me confrontando, yeah/Derrubei todos os obstáculos que me faziam tropeçar/Livre-me de todos os grilhões que estão me prendendo.

Discografia

BEACH BOYS

Surfin' Safari (1962)

1. Surfin' Safari
2. County Fair
3. Ten Little Indians
4. Chug-A-Lug
5. Little Girl (You're My Miss America)
6. 409
7. Surfin'
8. Heads You Win, Tails I Lose
9. Summertime Blues
10. Cuckoo Clock
11. Moon Dawg
12. The Shift

Surfin' U.S.A. (1963)

1. Surfin' USA
2. Farmer's Daughter
3. Misirlou
4. Stoked
5. Lonely Sea
6. Shut Down
7. Noble Surfer
8. Honky Tonk
9. Lana
10. Surf Jam
11. Let's Go Trippin'
12. Finders Keepers

Surfer Girl (1963)

1. Surfer Girl
2. Catch a Wave
3. The Surfer Moon
4. South Bay Surfer
5. The Rocking Surfer

6. Little Deuce Coupe
7. In My Room
8. Hawaii
9. Surfer's Rule
10. Our Car Club
11. Your Summer Dream
12. Boogie Woodie

Little Deuce Coupe (1963)

1. Little Deuce Coupe
2. Ballad of Ole' Betsy
3. Be True to Your School
4. Car Crazy Cutie
5. Cherry, Cherry Coupe
6. 409
7. Shut Down
8. Spirit Of America
9. Our Car Club
10. No-Go Showboat
11. A Young Man Is Gone
12. Custom Machine

Shut Down Volume 2 (1964)

1. Fun, Fun, Fun
2. Don't Worry Baby
3. In the Parkin' Lot
4. Cassius Love vs. Sonny Wilson
5. The Warmth of the Sun
6. This Car of Mine
7. Why Do Fools Fall in Love
8. Pom, Pom Playgirl
9. Keep an Eye on Summer
10. Shut Down, Part II
11. Louie, Louie
12. Denny's Drums

All Summer Long (1964)

1. I Get Around
2. All Summer Long
3. Hushabye
4. Little Honda
5. We'll Run Away
6. Carl's Big Chance
7. Wendy
8. Do You Remember?
9. Girls on the Beach

10. Drive-In
11. Our Favorite Recording Sessions
12. Don't Back Down

Beach Boys Concert (1964)

1. Fun, Fun, Fun
2. The Little Old Lady from Pasadena
3. Little Deuce Coupe
4. Long, Tall Texan
5. In My Room
6. Monster Mash
7. Let's Go Trippin'
8. Papa-Oom-Mow-Mow
9. The Wanderer
10. Hawaii
11. Graduation Day
12. I Get Around
13. Johnny B. Goode

The Beach Boys' Christmas Album (1964)

1. Little Saint Nick
2. The Man with All the Toys
3. Santa's Beard
4. Merry Christmas, Baby
5. Christmas Day
6. Frosty the Snowman
7. We Three Kings of Orient Are
8. Blue Christmas
9. Santa Claus Is Comin' to Town
10. White Christmas
11. I'll Be Home for Christmas
12. Auld Lang Syne

The Beach Boys Today! (1965)

1. Do You Wanna Dance?
2. Good to My Baby
3. Don't Hurt My Little Sister
4. When I Grow Up (To Be a Man)
5. Help Me, Ronda
6. Dance, Dance, Dance
7. Please Let Me Wonder
8. I'm So Young
9. Kiss Me, Baby
10. She Knows Me Too Well
11. In The Back Of My Mind
12. Bull Session with the "Big Daddy"

Summer Days (And Summer Nights!!) (1965)

1. The Girl from New York City
2. Amusement Parks U.S.A.
3. Then I Kissed Her
4. Salt Lake City
5. Girl Don't Tell Me
6. Help Me, Rhonda
7. California Girls
8. Let Him Run Wild
9. You're So Good to Me
10. Summer Means New Love
11. I'm Bugged at My Ol' Man
12. And Your Dream Comes True

Beach Boys' Party! (1965)

1. Hully Gully
2. I Should Have Known Better
3. Tell Me Why
4. Papa-Oom-Mow-Mow
5. Mountain of Love
6. You've Got to Hide Your Love Away
7. Devoted to You
8. Alley Oop
9. There's No Other (Like My Baby)
10. I Get Around/Little Deuce Coupe
11. The Times They Are A-Changin'
12. Barbara Ann

Pet Sounds (1966)

1. Wouldn't It Be Nice
2. You Still Believe in Me
3. That's Not Me
4. Don't Talk (Put Your Head on My Shoulder)
5. I'm Waiting for the Day
6. Let's Go Away for Awhile
7. Sloop John B
8. God Only Knows
9. I Know There's an Answer
10. Here Today
11. I Just Wasn't Made for These Times
12. Pet Sounds
13. Caroline, No

Smiley Smile (1967)

1. Heroes and Villains
2. Vegetables

3. Fall Breaks and Back to Winter
4. She's Goin' Bald
5. Little Pad
6. Good Vibrations
7. With Me Tonight
8. Wind Chimes
9. Gettin' Hungry
10. Wonderful
Whistle In

Wild Honey (1967)

1. Wild Honey
2. Aren't You Glad
3. I Was Made to Love Her
4. Country Air
5. A Thing or Two
6. Darlin'
7. I'd Love Just Once to See You
8. Here Comes the Night
9. Let the Wind Blow
10. How She Boogalooed It
11. Mama Says

Friends (1968)

1. Meant for You
2. Friends
3. Wake the World
4. Be Here in the Mornin'
5. When a Man Needs a Woman
6. Passing By
7. Anna Lee, the Healer
8. Little Bird
9. Be Still
10. Busy Doin' Nothin'
11. Diamond Head
12. Transcendental Meditation

20/20 (1969)

1. Do It Again
2. I Can Hear Music
3. Bluebirds over the Mountain
4. Be with Me
5. All I Want to Do
6. The Nearest Faraway Place
7. Cotton Fields
8. I Went to Sleep

9. Time to Get Alone
10. Never Learn Not to Love
11. Our Prayer
12. Cabinessence

Sunflower (1970)

1. Slip On Through
2. This Whole World
3. Add Some Music to Your Day
4. Got to Know the Woman
5. Deirdre
6. It's About Time
7. Tears in the Morning
8. All I Wanna Do
9. Forever
10. Our Sweet Love
11. At My Window
12. Cool, Cool Water

Surf's Up (1971)

1. Don't Go Near the Water
2. Long Promised Road
3. Take a Load off Your Feet
4. Student Demonstration Time
5. Disney Girls (1957)
6. Feel Flows
7. Lookin' at Tomorrow (A Welfare Song)
8. A Day In the Life of a Tree
9. 'Til I Die
10. Surf's Up

Carl and the Passions – So Tough (1972)

1. You Need a Mess of Help to Stand Alone
2. Here She Comes
3. He Come Down
4. Marcella
5. Hold On, Dear Brother
6. Make It Good
7. All This Is That
8. Cuddle Up

Holland (1973)

1. Sail On Sailor
2. Steamboat
3. California Saga: Big Sur
4. California Saga: The Beaks of Eagles

5. California Saga: California
6. The Trader
7. Leaving This Town
8. Only with You
9. Funky Pretty

Mount Vernon and Fairway EP (1973)

1. Mt. Vernon and Fairway – Theme
2. I'm the Pied Piper – Instrumental
3. Better Get Back in Bed
4. Magic Transistor Radio
5. I'm the Pied Piper
6. Radio King Dom

15 Big Ones (1976)

1. Rock and Roll Music
2. It's O.K.
3. Had to Phone Ya
4. Chapel of Love
5. Everyone's in Love with You
6. Talk to Me
7. That Same Song
8. T M Song
9. Palisades Park
10. Susie Cincinnati
11. A Casual Look
12. Blueberry Hill
13. Back Home
14. In the Still of the Night
15. Just Once in My Life

Love You (1977)

1. Let Us Go On This Way
2. Roller Skating Child
3. Mona
4. Johnny Carson
5. Good Time
6. Honkin' Down the Highway
7. Ding Dang
8. Solar System
9. The Night Was So Young
10. I'll Bet He's Nice
11. Let's Put Our Hearts Together
12. I Wanna Pick You Up
13. Airplane
14. Love Is a Woman

M.I.U. Album (1978)

1. She's Got Rhythm
2. Come Go with Me
3. Hey Little Tomboy
4. Kona Coast
5. Peggy Sue
6. Wontcha Come Out Tonight
7. Sweet Sunday Kinda Love
8. Belles of Paris
9. Pitter-Patter
10. My Diane
11. Match Point of Our Love
12. Winds of Change

L.A. (Light Album) (1979)

1. Good Timin'
2. Lady Lynda
3. Full Sail
4. Angel Come Home
5. Love Surrounds Me
6. Sumahama
7. Here Comes the Night
8. Baby Blue
9. Goin' South
10. Shortenin' Bread

Keepin' the Summer Alive (1980)

1. Keepin' the Summer Alive
2. Oh Darlin'
3. Some of Your Love
4. Livin' with a Heartache
5. School Day (Ring! Ring! Goes the Bell)
6. Goin' On
7. Sunshine
8. When Girls Get Together
9. Santa Ana Winds
10. Endless Harmony

The Beach Boys (1985)

1. Getcha Back
2. It's Gettin' Late
3. Crack at Your Love
4. Maybe I Don't Know
5. She Believes In Love Again
6. California Calling
7. Passing Friend

8. I'm So Lonely
9. Where I Belong
10. I Do Love You
11. It's Just a Matter of Time

Still Cruisin' (1989)

1. Still Cruisin'
2. Somewhere Near Japan
3. Island Girl
4. In My Car
5. Kokomo
6. Wipe Out (with the Fat Boys)
7. Make It Big
8. I Get Around
9. Wouldn't It Be Nice
10. California Girls

The SMiLE Sessions (2011)

1. Our Prayer
2. Gee
3. Heroes and Villains
4. Do You Like Worms? (Roll Plymouth Rock)
5. I'm in Great Shape
6. Barnyard
7. My Only Sunshine (The Old Master Painter / You are My Sunshine)
8. Cabin Essence
9. Wonderful
10. Look (Song for Children)
11. Child Is Father of the Man
12. Surf's Up
13. I Wanna Be Around/Workshop
14. Vega-Tables
15. Holidays
16. Wind Chimes
17. The Elements: Fire (Mrs. O'Leary's Cow)
18. Love to Say Dada
19. Good Vibrations
20. You're Welcome
21. Heroes and Villains (Stereo Mix)
22. Heroes and Villains Sections (Stereo Mix)
23. Vega-Tables Demo
24. He Gives Speeches
25. Smile Backing Vocals Montage
26. Surf's Up 1967 (Solo Version)
27. Psychedelic Sounds: Brian Falls into the Piano
28. Our Prayer "Dialog" (9/19/66)
29. Heroes and Villains: Part 1

30. Heroes and Villains: Part 2
31. Heroes and Villains: Children Were Raised (1/27/67)
32. Heroes and Villains: Prelude to Fade (2/15/67)
33. My Only Sunshine (11/14/66)
34. Cabin Essence (10/3/66)
35. Surf's Up: 1st Movement (11/4/66)
36. Surf's Up: Piano Demo (12/15/66)
37. Vega-Tables: Fade (4/12/67)
38. The Elements: Fire session (11/28/66)
39. Cool, Cool Water (Version 2) (10/26–10/29/67)
40. Good Vibrations Session Highlights

That's Why God Made the Radio (2012)

1. Think About the Days
2. That's Why God Made the Radio
3. Isn't It Time
4. Spring Vacation
5. The Private Life of Bill and Sue
6. Shelter
7. Daybreak Over the Ocean
8. Beaches in Mind
9. Strange World
10. From There to Back Again
11. Pacific Coast Highway
12. Summer's Gone

BRIAN WILSON

Brian Wilson (1988)

1. Love and Mercy
2. Walkin' the Line
3. Melt Away
4. Baby Let Your Hair Grow Long
5. Little Children
6. One for the Boys
7. There's So Many
8. Night Time
9. Let It Shine
10. Meet Me in My Dreams Tonight
11. Rio Grande

I Just Wasn't Made for These Times (1995)

1. Meant for You
2. This Whole World
3. Caroline, No
4. Let the Wind Blow
5. Love and Mercy
6. Do It Again
7. The Warmth of the Sun
8. Wonderful
9. Still I Dream of It
10. Melt Away
11. 'Til I Die

Imagination (1998)

1. Your Imagination
2. She Says That She Needs Me
3. South American
4. Where Has Love Been?
5. Dream Angel
6. Cry
7. Lay Down Burden
8. Let Him Run Wild
9. Sunshine
10. Happy Days

Live at the Roxy Theatre (2000)

1. Little Girl Intro
2. The Little Girl I Once Knew
3. This Whole World

4. Don't Worry Baby
5. Kiss Me Baby
6. Do It Again
7. California Girls
8. I Get Around
9. Back Home
10. In My Room
11. Surfer Girl
12. The First Time
13. This Isn't Love
14. Add Some Music to Your Day
15. Please Let Me Wonder
16. Brian Wilson
17. 'Til I Die
18. Darlin'
19. Let's Go Away for Awhile
20. Pet Sounds
21. God Only Knows
22. Lay Down Burden
23. Be My Baby
24. Good Vibrations
25. Caroline, No
26. All Summer Long
27. Love and Mercy

Brian Wilson Presents Pet Sounds Live (2002)

1. Wouldn't It Be Nice
2. You Still Believe in Me
3. That's Not Me
4. Don't Talk (Put Your Head on My Shoulder)
5. I'm Waiting for the Day
6. Let's Go Away for Awhile
7. Sloop John B
8. God Only Knows
9. I Know There's an Answer
10. Here Today
11. I Just Wasn't Made for These Times
12. Pet Sounds
13. Caroline, No

Gettin' in Over My Head (2004)

1. How Could We Still Be Dancin' (with Elton John)
2. Soul Searchin' (with Carl Wilson)
3. You've Touched Me
4. Gettin' in Over My Head
5. City Blues (with Eric Clapton)
6. Desert Drive

7. A Friend Like You (with Paul McCartney)
8. Make a Wish
9. Rainbow Eyes
10. Saturday Morning in the City
11. Fairy Tale
12. Don't Let Her Know She's an Angel
13. The Waltz

Brian Wilson Presents SMiLE (2004)

1. Our Prayer/Gee
2. Heroes and Villains
3. Roll Plymouth Rock
4. Barnyard
5. Old Master Painter/You Are My Sunshine
6. Cabin Essence
7. Wonderful
8. Song for Children
9. Child Is Father to the Man
10. Surf's Up
11. I'm in Great Shape/I Wanna Be Around/Workshop
12. Vega-Tables
13. On a Holiday
14. Wind Chimes
15. Mrs. O'Leary's Cow
16. In Blue Hawaii
17. Good Vibrations

What I Really Want for Christmas (2005)

1. The Man with All the Toys
2. What I Really Want for Christmas
3. God Rest Ye Merry Gentlemen
4. O Holy Night
5. We Wish You a Merry Christmas
6. Hark the Herald Angels Sing
7. It Came Upon a Midnight Clear
8. The First Noel
9. Christmasey
10. Little Saint Nick
11. Deck the Halls
12. Auld Lang Syne
13. On Christmas Day
14. Joy to the World
15. Silent Night

That Lucky Old Sun (2008)

1. That Lucky Old Sun

2. Morning Beat
3. A Room with a View (narrative)
4. Good Kind of Love
5. Forever She'll Be My Surfer Girl
6. Venice Beach (narrative)
7. Live Let Live/That Lucky Old Sun (reprise)
8. Mexican Girl
9. Cinco de Mayo (narrative)
10. California Role/That Lucky Old Sun (reprise)
11. Between Pictures (narrative)
12. Oxygen to the Brain
13. Can't Wait Too Long
14. Midnight's Another Day
15. That Lucky Old Sun (Reprise)
16. Going Home
17. Southern California

Brian Wilson Reimagines Gershwin (2010)

1. Rhapsody in Blue/Intro
2. The Like in I Love You
3. Summertime
4. I Loves You, Porgy
5. I Got Plenty o' Nuttin'
6. It Ain't Necessarily So
7. 'S Wonderful
8. They Can't Take That Away from Me
9. Love Is Here to Stay
10. I've Got a Crush on You
11. I Got Rhythm
12. Someone to Watch Over Me
13. Nothing But Love
14. Rhapsody in Blue/Reprise

In the Key of Disney (2011)

1. You've Got a Friend in Me
2. The Bare Necessities
3. Baby Mine
4. Kiss the Girl
5. Colors of the Wind
6. Can You Feel the Love Tonight
7. We Belong Together
8. I Just Can't Wait to be King
9. Stay Awake
10. Heigh-Ho/Whistle While You Work /
11. Yo Ho (A Pirate's Life for Me)
12. When You Wish Upon a Star

No Pier Pressure (2015)

1. This Beautiful Day
2. Runaway Dancer
3. Whatever Happened
4. On the Island
5. Half Moon Bay
6. Our Special Love
7. The Right Time
8. Guess You Had to Be There
9. Don't Worry
10. Somewhere Quiet
11. I'm Feeling Sad
12. Tell Me Why
13. Sail Away
14. One Kind of Love
15. Saturday Night
16. The Last Song

BRIAN WILSON AND VAN DYKE PARKS

Orange Crate Art (1995)

1. Orange Crate Art
2. Sail Away
3. My Hobo Heart
4. Wing of a Dove
5. Palm Tree and Moon
6. Summer in Monterey
7. San Francisco
8. Hold Back Time
9. My Jeanine
10. Movies Is Magic
11. This Town Goes Down at Sunset
12. Lullaby

Agradecimentos

Em uma longa vida e uma carreira que é quase tão longa quanto, há muitas pessoas para agradecer e reconhecer. Quero começar pedindo desculpas caso haja alguma omissão. Não tenho a intenção de excluir ninguém, mas a memória funciona de maneira imperfeita.

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha família. Isso significa muitas coisas. Família é algo que significa muitas coisas para mim, e ajudou a me moldar no decorrer dos anos. À minha família atual: minha esposa, Melinda, e meus filhos Daria, Delanie, Dylan, Dash e Dakota. À minha primeira esposa, Marilyn, e minhas filhas Wendy e Carnie. E também à família da qual fiz parte quando vim ao mundo: meu pai, Murry, e a minha mãe, Audree – e seus pais e irmãos –, e também os meus irmãos Dennis e Carl. Famílias foram uma fonte de amor e às vezes de dificuldades. Foram o lugar onde aprendi quem eu era e às vezes quem eu não era. Você não pode ser nada sem família, e tem que ser muitas coisas, tanto boas quanto ruins, com eles.

...

Meus irmãos, é claro, foram o núcleo da minha segunda família: os Beach Boys. Dennis e Carl estavam nos Boys comigo, e estarão na banda comigo para sempre, mesmo que não estejam mais entre nós. Meu primo Mike Love esteve lá desde o início. Al Jardine esteve lá há quase tanto tempo quanto, assim como David Marks. A banda sempre foi algo que despertou o meu interesse de várias formas diferentes no decorrer dos anos e houve muitas pessoas que contribuíram em vários níveis diferentes, como cantores que estiveram no palco, compositores que colaboraram, músicos de estúdio e engenheiros: Bruce Johnston, Gary Usher, Roger Christian, Blondie Chaplin, Glen Campbell, Tony Asher, Van Dyke Parks, Chuck Britz, Hal Blaine, Carol Kaye, Jack Rieley, Steve Desper, Terry

Melcher e muitos outros. Eu estive em estúdios com eles. Estive em palcos com eles às vezes, e estava com eles em espírito quando não estava lá em pessoa. Estive em quartos de hotel e em escritórios empresariais. Discos foram feitos (e às vezes desfeitos) em todos esses lugares. Alguns desses discos se tornaram sucessos, outros incluíram músicas que ainda são tocadas no rádio o tempo todo. De certa maneira, aqueles anos com os Beach Boys são memórias distantes. Em outros casos, são tão próximos que podiam ter acontecido ontem.

Depois dos Beach Boys eu tive a minha banda, e ainda tenho essa banda. Esses músicos me sustentam desde antes da última década, embora alguns tenham chegado e outros tenham saído. Eu não conseguiria ter feito tudo que fiz sem eles: Darian Sahanaja, Scott Bennett, Paul Von Mertens, Nicky Wonder, Nelson Bragg, Mikey D'Amico, Probyn Gregory, Jeff Foscett, Matt Jardine, Billy Hinsche, Brett Simons, Bob Lizik, Taylor Mills, Todd Sucherman, Jim Hines e outros. E esses anos também me colocaram em contato com colaboradores maravilhosos: Andy Paley, Joe Thomas, Don Was, Mark Linett e Wes Seidman. Jason Fine foi um grande promotor jornalístico do meu trabalho desde *Imagination*. É estranho quando outras pessoas o ajudam a se tornar mais quem você é. É uma das coisas maravilhosas que advêm do trabalho criativo.

Fora do mundo da música, eu tenho grandes amigos como Danny Hutton, David Leaf, Jerry Weiss e mais. Suas esposas e famílias me apoiaram no decorrer dos anos. É sempre maravilhoso olhar ao meu redor e ver rostos familiares. Ray Lawlor, um desses amigos mais próximos, esteve comigo durante todo o processo de elaboração deste livro, ajudando a me manter centrado quando precisava me lembrar do passado. Quero também agradecer à família de Melinda, os Ledbetters, por sempre serem muito bons para mim – sou grato, Rose e Patrick.

Eu não conseguiria ter feito essa carreira funcionar sem Jean Sievers, que cuida de muitas coisas para mim, ou meus advogados Lee Phillips, Larry Marks e Eric Custer. Não conseguiria ter feito este livro dar certo sem Ben Schafer, que o editou com mão firme. Ben Greenman ajudou a transformar os pensamentos em linguagem.

Melinda e eu somos gratos a Bill Pohlad e sua equipe por fazerem o filme *Uma História de Sucesso*, que não teria acontecido sem ele – ou Paul Dano e John Cusack, que interpretaram a mim em diferentes idades, e Paul

Giamatti e Elizabeth Banks, que também fizeram interpretações brilhantes. E os roteiristas do filme, Oren Moverman e Michael Lerner, contaram a história da maneira certa.

O filme e este livro contam uma história que às vezes é sombria e difícil. Isso aconteceu por causa de um grupo de pessoas – uma pessoa em particular, e o grupo que veio a reboque – que entrou na minha vida em uma época em que eu não era capaz de me defender. Fiquei abalado por causa da medicação e exausto pela vigilância intensa. Não quero mencionar essa pessoa pelo nome aqui nos agradecimentos. Eu a mencionei no livro. É o bastante.

Finalmente, quero agradecer ao mundo dos músicos. Alguns estavam criando música antes de mim; outros estavam fazendo isso ao mesmo tempo. Alguns seguiram a minha orientação. Muitos deles são figuras inspiradoras, como George Gershwin, os Four Freshmen, Chuck Berry, Phil Spector, os Everly Brothers, os Beatles, os Rolling Stones e muitos outros. Fazer o que eles fazem, fazer o que eu faço, é um ato espiritual que toca o espírito humano bem no seu centro.

Você consegue ouvir a música? Eu a ouço o tempo todo.



www.gruponovoseculo.com.br



#Novo Século nas redes sociais

